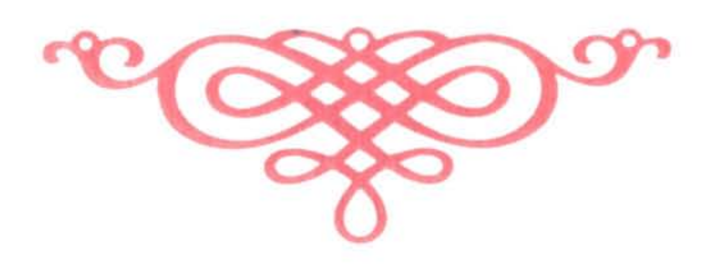

Cuadernos Hispanoamericanos
498
Diciembre 1991





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5

Cuadernos Hispanoamericanos

498

Invenciones y ensayos

498 Cuadernos Hispanoamericanos

Notas

Lecturas

INVENCIONES Y ENSAYOS





Javier Sologuren

La poesía como ejercicio y como metáfora

Cincuenta años de escritura

El año de 1989 fue sin duda uno de los más significativos en la producción de Javier Sologuren (Lima, 1921), un poeta cuya calidad es reconocida más allá de las frontera peruanas y quien ha tramado fuertemente su vida con la poesía. Este es el año del cincuentenario de la primera publicación de unos breves poemas suyos en el diario *El Comercio* de Lima, después de los cuales se han sucedido una veintena de publicaciones, aproximadamente. Es el año de la más reciente de sus entregas, *Tornaviaje*, prueba fehaciente de que la alianza entre vida y escritura prosigue irrefrenable. Y es, además, el año en que decide recopilar nuevamente su obra completa bajo un título que la identifica desde hace años y que la nombra metafóricamente, *Vida continua*[1]. Con este título, Sologuren subraya no sólo la estrecha relación entre vida y escritura —vida que es sustento poético, poesía que es razón de vida—, sino su proceso ininterrumpido: a la continuidad de la existencia corresponde la continuidad de la vivencia poética, al constante incremento de la experiencia corresponde la necesidad siempre nueva de expresar esa experiencia; para un poeta como Sologuren una interrupción en el fluir de lo poético significaría una quiebra profunda, tal vez definitiva, en el recorrido vital. Esta identificación entre vida y escritura y la manera en que ella se expresa en su obra es el tema de este trabajo de aproximación a una poesía de tanta riqueza expresiva y de tan exigente realización.

Esta última edición de la obra completa de Javier Sologuren comprende, además de la secuencia de los libros conocidos, los primeros poemas publicados en periódico, la colección inédita *Tornaviaje* y, en la sección «Varia», aquellas composiciones que el autor fue creando y dando a conocer aisladamente sin el propósito de integrarlas en un solo conjunto, tal es el caso de los poemas homenaje. Por lo demás, propicia

[1] Vida continua. *Obra poética 1939-1989. Lima, Editorial Colmillo Blanco, Colección de Arena, 1989; 328 pp.*

el reencuentro con algunos poemarios ya inhallables y propone la necesidad de una relectura integral y evolutiva que esclarezca su sentido. Es, precisamente, de esa lectura que se deriva la consideración del equilibrio fundamental que está en la base de todas sus manifestaciones poéticas; cada vez que aparece en su obra la tentación de recargar un extremo, de cualquier orden que sea, acude Sologuren con la contraparte que iguala las fuerzas. Podría afirmarse que no hay poema ni libro de este autor que no ofrezca al menos dos aspectos contrapuestos y complementarios a la vez que permitan el mantenimiento del equilibrio, ya sea en el plano estructural como en el temático, un equilibrio que es aspiración y guía de su personalidad poética.

Señales de la movilidad expresiva que caracteriza su poesía son los diversos revestimientos formales que ha adoptado ésta a través del tiempo, alentados todos por un profundo respeto al lenguaje como posibilidad siempre nueva y mágica de expresión y alimentados por la autenticidad de sus vivencias; ningún momento expresivo ha estado jamás divorciado en la obra de Sologuren del aspecto vital. Tanto el seguimiento del modelo como el apartamiento de éste se justifican en la evolución de su poesía no sólo por corresponder al proceso de maduración de su personalidad, sino porque entre ambos puntos circulan las diversas manifestaciones del fenómeno poético a través de los tiempos y del espacio, y Sologuren es un poeta que acoge en su formación un horizonte muy amplio. Es así como encontramos la sujeción a estructuras clásicas provenientes de la literatura española del Siglo de Oro, como el soneto y la décima, que prácticamente copan su primer libro, aunque el soneto en particular es una combinación estrófica por la cual continuará demostrando preferencias a lo largo de toda su obra, al punto de someterla a algunas modificaciones en la época de mayor necesidad renovadora, liberándola de las leyes de la rima y de la puntuación y aplicándole el recurso de los títulos al final y entre paréntesis que caracterizan su poesía posterior a la mitad de su producción; también el endecasílabo seguirá apareciendo esporádicamente, aunque no sea para dar forma a sonetos y a décimas. De la fuente de la literatura española, aunque más de su vertiente popular que culta, provienen a su vez la canción y la seguidilla que también han dejado su huella en la obra de Sologuren, sobre todo debido a su utilización por los poetas de la Generación del 27, tan cercana a los poetas peruanos de aquella época. Siempre en el campo de la medida de los versos y de la construcción estrófica, el poeta limeño se ha visto atraído por dos expresiones de la lírica tradicional japonesa, el tanka y el haiku, con preferencia por este último; el primero es una combinación de cinco versos que suman 31 sílabas y el segundo reparte sus 17 sílabas en tres versos, emparentándose a la forma de la seguidilla antes mencionada, por el hecho de alternar versos heptasílabos y pentasílabos. Sin embargo, el acercamiento de Sologuren a la lírica japonesa no se explica sólo por esta coincidencia, sino sobre todo por la poderosa atracción que ejerce sobre él el espíritu oriental, tan impregnado de equilibrio, y el enorme grado de sugerencia que logran los poetas nipones con estas composiciones breves en las que el acuerdo entre el pensamiento o la idea y la imagen en que se plasma es perfec-



to y nunca limitante, a pesar de la rigidez de su estructura. Si con las estrofas japonesas Sologuren se acerca a la sutileza del pensamiento y a la concepción visual de la imagen, con las formas derivadas de la lírica española tradicional el poeta se halla más próximo a las modalidades lúdicas de la poesía y a los aspectos del ritmo y la musicalidad del lenguaje.

Pero, si por un lado el escritor sigue normas de versificación de diversa procedencia, por otro da rienda suelta a su libertad expresiva; si por un lado contiene sus versos con una medida preestablecida, por otro los deja expandirse en sucesiones de imágenes que parecen generarse unas a otras. Mucho tiene que ver en esta modificación la marca dejada por la poesía francesa, sobre todo la de los simbolistas y de los surrealistas; la distancia que va de su primer libro, *El Morador* (1944), al segundo, *Detenimientos* (1947), es no solamente temporal sino también referencial, pues mientras el primero se halla conectado a rasgos de la poesía del Siglo de Oro, el segundo y aún el tercero *(Dédalo dormido)* se relacionan con los logros de la poesía francesa. Pero el surrealismo no convierte a Sologuren en un decidido seguidor de sus postulaciones; lo que nuestro autor aprovecha es la atmósfera creada por los surrealistas sin compartir sus actitudes extremas; su postura siempre equilibrada le impidió identificarse con todos los ejercicios de esa tendencia, tal como ha ocurrido después en otros momentos de su escritura. Una de las características del espíritu del arte surrealista, el automatismo, vinculado a los mecanismos de la asociación libre y del sueño, no cundió nunca en su poesía, si bien el sueño como tema y como fuente de imágenes sí tiene en ella una presencia neta. Pero a esta eclosión verbal se opone también la concisión de unos versos que rozan la elipsis en otro momento de su obra; la exuberancia expresiva de versos como los de *Dédalo dormido* —manifestación del dominio absoluto del lenguaje— tiene su contraparte en el despojamiento del verso de todo elemento accesorio en colecciones suyas más recientes, sin que ello signifique pérdida alguna de contenido poético. La evanescencia del fenómeno poético (un aspecto que Sologuren convierte en preocupación temática) o, más exactamente, la imprecisión de la esencia de la poesía, queda en cierta forma al descubierto en este movimiento fluctuante entre extremos de expansión y de concisión en los que la condición poética habita por igual.

Uno de los aspectos más significativos de la obra de Sologuren en materia formal es la exploración espacial que lleva a cabo a partir de un poemario como *Otoño, endechas* (1959) y que alcanza su manifestación más acabada en *Folios de El Enamorado y la Muerte* (1980). La conciencia del espacio que el poema ocupa puede haber surgido en el tránsito de la expansión a la contención de los versos; primero, la atención se fija en el espacio en blanco que rodea al poema y casi inmediatamente se procede a la manipulación de ese espacio con fines significativos. Sin duda, en esta época su interés por la poesía concreta se relaciona con su indagación del espacio poético, pero salvo algunos casos que responden a esta corriente en *Corola parva* (1977), las



composiciones de rasgos icónicos que el autor ha dado a conocer son aplicaciones de una búsqueda personal. Volveremos a tratar el asunto de la búsqueda espacial en la tercera sección de este trabajo.

Una característica de la poética sologureniana es la condición contrastante que afecta a sus principios formales y temáticos; lo importante es que con ella el poeta no sólo separa sino que une, dando a entender que los elementos que aparentemente se oponen son en el fondo complementarios y que esta situación se fundamenta en la complejidad del mundo en que vivimos. De ahí que incluso la tonalidad de su voz varíe considerablemente a través de su obra. La lectura conjunta de ésta nos conduce, como a espectadores asombrados, de una inflexión leve que intenta acoger lo imperceptible a un tono intenso, de gran fuerza expresiva, los cuales se justifican también por las vivencias de diversa índole que motivan su poetizar: por un lado, preocupaciones abstractas que tienen que ver con consideraciones filosóficas sobre la vida y la muerte y con observaciones de los aspectos más frágiles del mundo natural, y por otro, experiencias amorosas y pensamientos suscitados por el devenir del mundo contemporáneo. La visión que este poeta nos ofrece es la de quien se acerca peligrosamente a los extremos pero sin caer nunca en ellos, la de quien intuye que traspasar el límite es hundirse en el caos, o en la inexistencia, y centra todo su esfuerzo en mantener un mínimo de orden necesario; su poesía introduce innovaciones, sí, pero éstas se producen dentro de ciertos linderos aceptados como poéticos; su búsqueda constante de recursos para lograr que el poema diga cada vez más, no llega nunca a la ruptura. Tal vez podría decirse que la poesía de Sologuren basa su existencia precisamente en el equilibrio entre extremos de conservación y renovación, de contención y de expansión, de hermetismo y de claridad, y sobre todo en el que logra entre los extremos de la palabra y del silencio.

El Morador se publica como separata de la revista *Historia* y muestra, a pesar de su carácter primigenio, a un poeta en completa posesión de sus facultades; sus versos se caracterizan por su insistencia en la intemporalidad, manifestada en la dilatación del momento, en el esfuerzo por perennizarlo o detenerlo contraviniendo su índole pasajera. No sólo el peculiar tratamiento del tiempo sino la inacción, así como la atmósfera de sueño y la imprecisa identidad de la voz poética son rasgos de un poemario que no debe quedar relegado al lugar más lejano, pues a pesar de las diferencias con las colecciones siguientes mantiene con ellas indudables relaciones de continuidad. Las composiciones que integran *Detenimientos* son una serie de paradas poéticas, o quiebras en la sucesión temporal, con las cuales el poeta intenta atrapar las sensaciones y percepciones surgidas ante fugaces emanaciones del entorno convirtiéndose en aquél que retiene con el lenguaje lo deleznable, lo huidizo, lo que está siempre en tránsito a su desaparición. La atmósfera onírica del primer libro se ha disipado y ha dado paso a un paisaje de realidades menudas y de límites estrechos en el cual el poeta se halla aislado. Al lado de composiciones todavía cercanas por su estructura a las del primer poemario incluye Sologuren la novedad de unos poemas en prosa



de notable fluidez expresiva y el que podría considerarse el primero en acusar la influencia surrealista, «Morir».

Dédalo dormido, publicado en México en 1949, es un poemario reducido en cuanto a número de composiciones pero intenso y concentrado en cuanto a valores y contenidos; sus cinco poemas poseen una notable autonomía temática que hace de cada uno de ellos un pequeño universo poético que guarda relación con diversos aspectos de la temática sologureniana. Con el poema que da su título al libro, de indudable filiación surrealista, Sologuren renueva el mito griego proyectándolo a nuestra época; de ese modo, el autor demuestra su inserción en un campo más amplio del ya mencionado y que abarca la tradición cultural occidental desde su origen; el reprocesamiento del mito griego lo acerca obviamente a la antigüedad clásica, pero también a la literatura romántica que se sirvió de los mitos con frecuencia; el epígrafe de Shelley confirma esta aproximación. *Dédalo dormido* es, sin duda, el poemario más importante de su primera década de escritor.

El conjunto de composiciones fechadas entre 1948 y 1950, año en que publica en México el poema *Bajo los ojos del amor,* son en buena medida un remanente de la poética practicada por Sologuren en esa primera década; además del poema mencionado se hallan los conjuntos titulados *Vida continua* (1948-1950), que luego prestaría su título a la obra reunida, y *Regalo de lo profundo* (1950). Es con *Otoño, endechas* que comienza un proceso de cambio gradual que atraviesa tres poemarios cercanos en el tiempo, en los cuales la mayoría de las composiciones ostenta sólo una moderada renovación; ellos son, además de *Otoño..., Estancias* (1960) y *La gruta de la sirena* (1961), un típico libro de transición. Las primeras manifestaciones de la búsqueda de Sologuren en *Otoño...* afectan a la extensión de los versos, la distribución espacial de los mismos, como en *Endechas* y en *Eventail,* y alcanzan la concreción de la idea y la mayor sencillez de su expresión. El verso corto lo condensa y lo ciñe todo y su medida es tal vez la más apropiada para la sugerencia, en la que con tanto acierto se desliza el poeta. *Estancias* es, desde el punto de vista temático, un libro compendio de los principales motivos de la poética sologureniana; cada breve poema numerado (en total 22 en la edición definitiva) gira en torno a uno diferente y ellos constituyen en conjunto un reconocimiento de su material poético. Podría asignársele, pues, el carácter de síntesis de un período y de recapitulación del camino recorrido. La conformación de estas piezas como breves cantos a la existencia de los elementos que se mencionan, dado el tono de invocación y hasta de alabanza utilizado, y el hecho de haber colocado como epígrafe de la Estancia número 15 unos versos de San Francisco de Asís, vinculan indudablemente este conjunto con el *Cantico delle Creature* del «poverello».

En la trayectoria poética de Javier Sologuren *Recinto* (1967) ha sido siempre destacado como un caso especial, debido en parte a su extensión (158 versos). Pero la importancia de *Recinto* no reside sólo en el hecho de haber logrado el autor, siempre proclive a contener la expansión del poema, dilatar más que antes una composición,

sino en la complejidad de sentidos que en él se juegan. Por primera vez se sugiere un plano distinto, de carácter referencial y de conformación a veces dialógica, a través de seis fragmentos destacados por la cursiva y por hallarse entre paréntesis; dichos fragmentos son los que aportan al conjunto espacios de narratividad que se intercalan a las estrofas propiamente poéticas. Esta combinación de modos de escritura hace que el poema evoque en cierta forma un relato, o que éste permanezca subyacente. La ambigüedad es el borroso camino por el que transita el poema siendo dos los sentidos fundamentales que posibilitan dos lecturas paralelas; *Recinto* es, de manera general, un largo discurso sobre la muerte y, simultáneamente, un discurso metafórico acerca de la escritura.

Profundamente relacionados por el manejo de una expresión desposeída de artificios, *Surcando el aire oscuro* (1970) y *Corola parva* son la manifestación de la vocación madura de Sologuren por una poesía que se enriquece y vibra en la brevedad, en la pincelada sutil y en la toma de conciencia del amplio espacio que la rodea, características que a partir de estos libros se convierten en marcas de estilo dejando de ser ensayos aislados.*Folios de El Enamorado y la Muerte* exhibe prácticamente todas las maneras en que el autor utiliza el espacio, no ofreciendo su obra posterior ninguna novedad en este sentido. Los poemas se mueven en la hoja de papel con la mayor libertad según principios icónicos y según mandatos intrínsecos o derivados del ritmo y del sentido que el poeta quiere imprimir al poema; en el primer caso, pueden ayudar a la significación o redundarla, mientras que en el segundo, pueden remitir a otra cosa y permitir la filtración de un segundo sentido.

Contemporáneas a *Folios...* son las breves composiciones reunidas bajo el título de *Órbita de dioses* (1976-1978) y agrupadas en dos partes, *Cícladas* y *Synopsis*, pero su significación en el conjunto de la obra de este autor es bastante restringida y su configuración la de unos apuntes de viaje relacionados con Grecia y sus islas; no obstante, este conjunto se caracteriza por su frescura y extrema sensualidad y por concluir como referente al paisaje y la mitología griegos. *El amor y los cuerpos*, publicado en 1985 en México, es un libro casi exclusivamente dedicado al tema amoroso concebido como un sentimiento que se redescubre. La inclinación del poemario es hacia la vida y hacia la sensación de plenitud vinculada a la pasión amorosa, siendo menos abundante la experimentación formal respecto a *Folios...*

Aunque publicado con *El amor y los cuerpos*, el poema *La Hora* (1980) no guarda relación alguna con esta colección; sin embargo es de gran importancia pues en él Sologuren aborda asuntos hasta ahora ocasionalmente tratados y para lo cual ha debido variar en algo su discurso. Todo el poema fluctúa entre las consideraciones universales y abstractas y las personales y específicas. Lo interesante en él es que Sologuren, que ha desarollado una obra predominantemente fundada en la soledad, entiende que cada soledad engarza en un proyecto colectivo y que, pese al carácter negativo o insolidario que éste tiene hoy en día, hay que intentar realizarlo; si algo distingue este poema de la anterior producción del autor es el hecho de configurar su yo poéti-



co no sólo como un observador muy sensible, sino como un integrante de la humanidad que, sin renunciar a ciertos rasgos de individualidad, participa a su modo de las luchas y preocupaciones de todos. Más allá del enfrentamiento del tema de la violencia, que inunda las estrofas finales violentando incluso el tono del poeta y la elección de los vocablos, lo que Sologuren plantea es que la poesía pueda llegar a servir para preguntarse por la humanidad y la marcha de la historia sin que se desvirtúe su calidad de poesía. ¿Qué pregunta hay más terrible y más poética sobre estos tiempos de horror que la que estos versos encierran?: «Me pregunto en esta hora / con un clavo que va desde el corazón al cerebro / si sobre esta carroña inmensa / se erigirá al hombre futuro».

Las publicaciones anteriores a *Poemas 1988* han tenido una tónica general de homenaje y de recolección. Esto último ha sido *Retornelo,* colección de poemas para niños, y también en cierta medida *Catorce versos dicen...,* publicado en Madrid en 1987 por Ediciones del Tapir, en el cual seleccionaba Sologuren sonetos escritos desde el comienzo de su obra y los ponía al lado de otros de reciente factura. Pero podría considerársele también como un pequeño libro de homenaje, sobre todo a una forma poética, la del soneto, subrayado por el título que cita un soneto de Lope dedicado a esa combinación estrófica. *Jaikus escritos en un amanecer de otoño,* compuestos en 1981 pero publicados en 1986, es además de un homenaje la manifestación de la comunión con el espíritu japonés a través del haiku. Con *Poemas 1988,* publicado en una corta edición ese mismo año en Madrid por el sello antes mencionado, Sologuren retoma la veta contemplativa que ha alimentado su poesía inicial, pero ampliando su perspectiva para comprender todo el universo.

La presente edición de su obra completa se cierra cronológicamente con el conjunto *Tornaviaje,* compuesto de cuatro poemas. El título alude a un viaje de regreso y no es difícil deducir la complejidad de sentido de que lo reviste el autor; volver de un viaje podría significar cerrar un período o un periplo y el cierre puede ser definitivo o temporal. Pero volver significa también recapitular, hacer un alto para reflexionar y ordenar las cosas, y este es el sentido que tienen los poemas de *Tornaviaje,* el de ser un recuento vital y de trayectoria poética; no es ilusorio considerar, entonces, que concluido este recuento pueda abrirse otro círculo vital, pueda reemprenderse el viaje.

La escritura como referente y condiciones del fenómeno poético

En esta revisión introductoria de la obra de Sologuren hemos venido destacando algunas formas y tendencias cuya huella en la poesía del autor peruano es más o menos evidente. Pues bien, un argumento que ha sido comentado y poetizado por



él es, precisamente, el de la aceptación y reconocimiento de las herencias literarias, gracias a las cuales se encuentra la propia fórmula. El poeta se siente partícipe de una gran comunidad universal que pone sus bases en el trato especial con la palabra; aceptar la tradición poética precedente, de modo selectivo, supone también incorporarse a ella con un aporte personal y permitir la continuidad del proceso. En una de las composiciones de *Tornaviaje* aborda Sologuren el asunto de las influencias literarias y su reelaboración hasta integrarse a la voz propia: «por esas sombras / tornadas luminosas / y por las otras en vida / que me alumbran / la palabra / dejó de ser ajena / para ir siendo mía / y a la vez de todos / no soy acaso, al fin y al cabo tantos».

Pero las referencias literarias en la poesía de Sologuren no se reducen a las citas de algunos autores o textos de su preferencia (como Quevedo, Rimbaud, Apollinaire, Matsuo Basho, José María Eguren, Keats, Shelley, Aleixandre, Jorge Guillén, entre otros) o a la acogida más o menos velada de tradiciones y tendencias distantes o cercanas en el tiempo y en el espacio (como el Siglo de Oro español, el Simbolismo, el Surrealismo, el Romanticismo alemán e inglés, la Generación del 27 y la poesía japonesa clásica), sino que incluye como referente a la literatura personal a través de autocitas y recuentos de su labor poética. Si bien es cierto que dentro del campo de la literatura el poeta es tal vez quien menos oculta su condición de escritor, no es una regla del género que éste desarrolle en su poesía reflexiones acerca del hecho poético y de las condiciones del trabajo con la palabra; para muchos poetas la palabra es sólo un medio y aunque el uso del lenguaje suscite en ellos algunas consideraciones previas a sus decisiones, ellas no quedan necesariamente plasmadas en su discurso poético. Javier Sologuren no sólo no se encubre como escritor, sino que convierte a la escritura en objeto de su poetizar y mediante este recurso expresa todas sus inquietudes, todas sus insatisfacciones y todos sus asombros respecto a ella. A la revelación poética, producto de la conjunción perfecta de la idea y la expresión, se ha referido el propio autor en el Proemio a la presente edición de su obra completa, dando a entender que el poeta no es siempre consciente de lo que puede obtener: «Me propuse decir algo o quise, más bien, transparecer algo que reclamaba su propio rostro y vida independiente. Sólo después de haberlo fijado en la escritura pude reconocerlo».

El recurso de la autocita se presenta por primera vez en un poema de *Dédalo dormido*, «Reloj de sombra», en el que incluye como epígrafe un verso extraído de «Elegía» *(El Morador)*, el cual asume la función de ubicar temporalmente el poema: *(Entre la tarde nostálgica y la noche)*. Con este epígrafe el poeta apunta veladamente al establecimiento de un hilo conductor que proviene de su primer libro y arriba a este poema; es también una prueba del reconocimiento que el poeta hace de sí mismo como escritor en este punto todavía temprano de su producción y no deja de tener, además, el sentido de una reconsideración. Pensemos que al citar versos o poemas completos de su propia creación Sologuren debe necesariamente ubicarlos en otro contexto y que esta operación supone una revaloración. En *La Hora* hay dos casos que ayudan a entender las posibles consecuencias que se derivan de esa revaloración: la autocita



del poema «sinrazón», perteneciente a *Folios de El Enamorado y la Muerte,* se halla precedida de una aceptación, es decir que para el poeta esta unidad no entra en conflicto con el nuevo contexto; en cambio, la pequeña estrofa a modo de haiku que incluye más adelante y que ha sido extraída de *Corola parva* («como es el mundo / sencilla gota de agua / inagotable»), es negada a continuación por un poeta cuyo pensamiento se ha modificado, su relación con un contexto que alude a la violencia es contradictoria. Por otro lado, los tres epígrafes que el autor ha colocado al inicio de esta edición de su obra completa y que provienen de libros de distintos momentos de su producción son, además de autocitas, un caso de reescritura:

Bajo tus arcos delgados,
blanca eres, mañana,
blanca frente del día

(Estancias)

Sepan que estoy viviendo, nubes, sepan que canto
bajo la gloria confusa de la tarde, solitario.

(Vida continua)

la noche
muerta y rediviva
herida de luz de miedo de sagrado

(Tornaviaje)

Comentario metafórico de lo que enseguida se compila, síntesis de la significación de una obra, los tres fragmentos (de 1960, 1950 y 1989, respectivamente) sirven al poeta para la construcción de una nueva unidad poemática que prescinde del orden cronológico y adquiere un sentido particular que nace de la sucesión de las partes seleccionadas y sobrepasa el sentido intrínseco de cada una de ellas, así como el que se dilucida en su contexto original.

A lo largo de su obra poética Sologuren va configurando su propia imagen de escritor y aportando datos sobre el ambiente en que se ubica, su actitud ante lo poético y los antecedentes de su vocación. En un libro casi desprovisto de sujeto, como *El Morador,* el poeta es un ser que se revela sólo a medias a través de la descripción de lo que observa; no es un actor sino alguien que nombra el evanescente mundo en que se halla sumergido para darle cuerpo y calidad de real. El poema *Canción* pone el acento en los contenidos de reclusión y soledad que se asocian a este desconocido observador, valiéndose no sólo de signos como «preso» o «prisión» y de sintagmas como «ya más no podré salir», sino también del reforzamiento de las formas reflexivas verbales con el complemento ya contenido en el verbo conjugado: «Díg*ome* a *mí*» y «Díg*ome* a *mí* para *mí*». Quien se expresa en este poema no tiene interlocutor y sólo escucha su propia voz, su encierro se produce en el interior del lenguaje y, aunque no se hace aquí ninguna mención a su condición de escritor, se insiste en que realiza

una introspección con ayuda del lenguaje: «Hecho estoy a mi prisión, / ya más no podré salir. / Dígome a mí para mí / ¿qué me estoy diciendo yo?».

Las primeras menciones a un ser que escribe se encuentran en *Otoño, endechas;* en las colecciones anteriores la escritura, o la utilización del lenguaje, se hallan más bien aludidas por términos como «decir», «palabra», «verso», o «frase» y por imágenes que, a la vista del desarrollo de su temática, parecen sugerir el asunto de la expresión poética. Tal es el caso de los versos finales de «Hora», en *El Morador* («y acércame la cárdena palabra / a la certeza lívida de un verso»), o el de la referencia a una voz que canta (forma de expresión paralela al lenguaje) y su relación con el silencio en «Canción escrita para Devenima», de *Regalo de lo profundo* («Y habrás de escucharme y sentir en mi voz la misteriosa acción de tu silencio —estrella mía, viento mío—, mi voz que también canta...»). «Kerstin» y «Una tras otra...» *(Otoño, endechas)* presentan a un yo poético cumpliendo la acción de escribir con la diferencia que en el primero la escritura es un suceso que se comparte, mientras que en el segundo es un acto de absoluta soledad. También insisten en el uso de verbos del mismo campo semántico los poemas «El Pan», de *La gruta de la sirena* («Digo, escribo»), y *La Hora* («el corazón me dicta»; «los versos que transcribo»); en («¿alguien sabe la hora exacta?») *(El amor y los cuerpos)* el poeta añade la información de los medios con que escribe: «escribo a mano y a máquina / hablándome a mí mismo / escribo la frase suelta / con la palabra secreta». Los primeros versos del poema «proa contra el tiempo» *(Tornaviaje)* ofrecen una imagen de la disposición del poeta a sumergirse en la escritura, a la cual se alude mediante la mención al trazo de las letras: «aquí / una vez más / dispuesto a la enésima aventura / entre la naciente / primicia de la a / y el zigzag postrero de la zeta». Pero en «Así amanece...» *(La gruta de la sirena)* el sujeto de esos versos se identifica como poeta, revela la intensidad de su búsqueda de la palabra poética y la configuración de ésta como objetivo fundamental de su existencia: «Y yo poeta / en la embriaguez / de hallarme vivo / queriendo la palabra / arriba, arriba / como pulso o bandera, / *perpetuum mobile* / del día, de la vida».

Puede afirmarse, entonces, que ese sujeto observador de los primeros poemas deriva en el sujeto escritor de los libros posteriores. En libros como *El Morador* o *Detenimientos* el ambiente en que está ubicado ese observador es el espacio estrecho de un jardín doméstico, un lugar solitario resguardado del tráfago ciudadano y más o menos cercano a la gran extensión del mar que se abre más allá de sus límites; dicho ámbito de dimensiones intermedias permite el contacto con el mundo natural y propicia tanto la observación de lo menudo y fugaz como la concentración en los propios pensamientos. Son un espacio y un horizonte reconocidos como propios a los cuales se contraponen los que en *Otoño,* ... son identificados como ajenos y producen una sensación de extrañamiento; en este libro el espacio se duplica: uno es el que se observa —el ajeno— y otro es el que se recuerda —el propio—. «Viéndote» es el poema encargado de evidenciar la existencia y la importancia de ese lugar para el poeta («Mi corazón da al tiempo, al tiempo en que vivía / en tus ligeros valles de resonante



espuma, / litoral de mi tierra tendido en el recuerdo»); «Para qué el cielo» rechaza el emplazamiento actual en favor del otro, y «Tal vez lo conocemos» sugiere el escape de una utopía. Esta situación de distanciamiento respecto al propio espacio equivale a una sensación de vacío en el interior de la persona, o también a una experiencia de división interna; este es el tema de «Acontecimientos», del mismo libro: «A veces la mitad de mí mismo está sin mí / ... / a veces pueden mirarme como por una ventana / a veces hojas y nubes me ocupan cuerpo adentro». El término «ventana» ha sido incluido repetidas veces por Sologuren en sus composiciones y, en este momento de su producción, ha definido ya los significados que transporta; su importancia reside en el hecho de ser el punto de mira figurado donde se halla ubicado el observador y desde el cual contempla tanto el mundo exterior y actual, en cuyo caso es un medio de salida del encierro, como el recuerdo y el interior de la persona, caso en que resulta ser más bien un medio de ingreso a lo oculto. Ambos contenidos constituyen, además, verdaderas fuentes de su quehacer poético. El poema «Al pie de la ventana» *(Otoño,...)* aborda con amplitud los significados vinculados al signo «ventana», marcando entre paréntesis aquéllos que se relacionan con la visión interior y los recuerdos:

> (Y me he dicho: aquí está, aquí tienes la entrada
> que da a tu corazón, también una ventana
> que cotidianamente se entera de tu ausencia)
>
> (Los furtivos escorzos y pálidas memorias
> en la íntima pantalla de mi despierto sueño
> se teñían con tonos que me inventa el anhelo)

Pero el sujeto escritor aparece ubicado en un ambiente cerrado el cual es señalado por algún adverbio (aquí), cuando no por su nombre, y por los objetos que tiene a su alrededor (una lámpara y los materiales que usa para escribir). Tanto «situación» como la unidad número de «dos o tres experiencias de vacío» *(Folios...)* configuran ese espacio como un lugar ordenado donde se escenificará la lucha por la consecución de la palabra. Leamos el segundo de estos poemas: «la tarde pestañea / blandamente / en las persianas / vaga su luz / su vaho tibio / por entre las cosas / sumarias y / bien puestas / da vueltas / en torno / al sagitario / vaso de retamas / que en cierto modo / concluye / el latido natural / de la pieza / donde escribo / una resaca silenciosa / se va / arrastrando mis palabras / y sé / que es noche».

Los versos de «Yo, Velador» (La gruta de la sirena») establecen una jerarquía con los elementos que proponen, la cual apunta a la disposición vertical de los mismos en el espacio y, por lo tanto, ayudan a describir en lo esencial la atmósfera que rodea al escritor, esos elementos son: noche, lámpara, frente, página en blanco. Este poema, que evoca una oración («Yo, pecador, me confieso a Dios...»), es una invocación a la creación que conserva de la oración la inclinación reiterativa; mediante la repetición de los versos «Yo, Velador,/ me confieso a ti» en las cuatro estrofas queda expresada, además, la actitud del poeta hacia el acto creativo: de espera («Velador») y de entrega («me confieso»). Algunos versos del poema «proa contra el tiempo» desarro-



llan la idea de la espera involucrada en todo hecho de creación: «hay esperas pacientes/ pero la turbulenta/ derriba los precarios/ andamios de la razón/ traspasa los muros/ y hace/ que el bermellón/ de los sellos/ arda y asome/ la pálida red/ de la escritura».

Unos pocos poemas que contienen referencias al origen de la vocación del poeta vinculan una enfermedad al nacimiento de esa vocación; ésta no es sólo una figura poética sino que tiene una base autobiográfica y ha sido mencionada en varias ocasiones por Sologuren; en el Proemio de esta edición expresa lo siguiente: «Creo que entre los factores condicionantes del surgimiento de mi vocación, se encuentran las vicisitudes de una enfermedad que afligió un largo lapso de mi infancia. El obligado confinamiento en un lecho, los delirios febriles, la excitación nerviosa me fueron llevando paulatinamente al goce de una soledad sobrevolada por los redentores pájaros de la imaginación, y a la fruición, honda, de la naturaleza cuyos emblemas fui aprendiendo a descifrar». Citemos el poema en prosa «Más allá...» *(La gruta de la sirena)* en el que además de los elementos mencionados y la insistencia en su ordenamiento destaca una reflexión acerca del papel de nexo equilibrador que adopta la «ventana»:

Más allá, las grandes hojas de la palma se estremecen entre los brazos infinitos de la luz, entre los labios ávidos del viento. Y más acá, el lecho en que yazgo: pálida, diminuta llanura poblada de papeles. Entre ambos términos, en cima de equilibrio, la ancha y clara paz de la ventana. ¡Trueques entre lo íntimo y lo externo! ¡Nostálgico comercio al que minuto tras minuto, entrégase el enfermo!

Claramente relacionado con el anterior, la primera estrofa escrita en forma continua de «proa contra el tiempo», un poema dedicado al fenómeno de la escritura, rescata la imagen del niño enfermo que se aficiona a la lectura como una salida a su limitación; en este poema el nivel autobiográfico se halla subrayado también por las reiteraciones del sintagma «tuve el mundo en mis manos», una alusión al título de una colección de lecturas para niños que realmente existió:

entonces cuando niño enfermo año tras año bajo maravillados ojos tuve el mundo en mis manos / el mundo fue un catálogo de mercancías varias (que tuve realmente entre mis manos) colmado de dibujos de letras de números diminutos / entre fiebres y fiebres en los espacios blancos y frescos de la cama / de ese libro brotaban en tropel apacible las imágenes / tuve el mundo en mis manos

Son muy frecuentes las referencias a los componentes materiales que intervienen en la escritura (tinta, lápiz, papel o página) y al elemento que garantiza la plasmación y la permanencia de lo poético, el lenguaje o la palabra continuamente amenazados por el silencio. El poema ya mencionado «Kerstin» advertía sutilmente la conjunción de la palabra y del silencio en el acto de escribir poesía («Yo escribía con lápiz, / contigo, con silencio, / palabras como fuentes»); en otras composiciones, el silencio se configura como vacío y su permanencia es señal de búsqueda infructuosa de la palabra poética; ésta es la idea que materializa un brevísimo poema de «Corola parva» cuya disposición espacial incluye a ese obstinado silencio:



nada dejé en la página
salvo
la sombra
de mi inclinada cabeza

En el poema («en pos») *(Poemas 1988)*, la concepción de la palabra tiene doble sentido; por un lado, se ubica en un espacio que gana al vacío («las palabras / no caen / en el / vacío / por el / vacío / remontan»), por otro lado, se puede considerar que toda palabra es vacía en poesía hasta que el poeta no le otorga un sentido, de ahí su carácter huidizo («burbujas iris soles / de nada / las palabras / suben y estallan»). En «Palabra» *(Otoño...)* el poeta desarrolla una imagen del inicio de la comunicación a través de la palabra cuya decodificación correcta está confiada al título; la palabra es un pájaro que parte de la boca para no volver, para proseguir su viaje hacia un espacio distinto llevando, sin embargo, la señal de su origen.

Sologuren, cuyo primer libro transcurría en una atmósfera de sueño, ha asignado a éste una activa participación en la creación de imágenes poéticas y a menudo lo señala como una fuente de la cual surgen ideas que derivarán en poesía. Lo poético no sólo se apoya en sueños, recuerdos y experiencias presentes, sino que debe su realización en poema a la confluencia de estas vivencias con el pensamiento y la palabra; Sologuren tiene mucho cuidado en establecer que el producto poético debe nacer del acuerdo entre estos elementos. El soneto «La Aventura» *(La gruta de la sirena)* contiene referencias a todos estos aspectos que hemos mencionado, como los componentes materiales usados en la escritura (papel, pluma), el concurso del lenguaje y su opuesto (signos, letras, silencio), las fuentes en que bebe la poesía (recuerdo, ausencia, sueño), los recursos formales de que se vale el poeta («oscuras mutaciones»), la inclusión de alguna metáfora, como la del mar cuyo sentido analizaremos más adelante, y hasta un aspecto totalmente impreciso de la creación que durante mucho tiempo se ha llamado inspiración («y me derraman / su inequívoca sangre las estrellas»):

Con un recuerdo y una ausencia a cuestas,
me acerco al rostro incierto de esta página,
mientras sueño y descifro y me derraman
su inequívoca sangre las estrellas.

Espejo es el papel donde navegan
apresurados signos y llamadas;
y oscuras mutaciones surgen claras
por las breves corolas de las letras.

Un albeado silencio me acaricia
e indúceme la mano a la escritura
que corazón adentro me ilumina.

Y van mis pensamientos y la pluma
rasgando el quieto mar hasta la orilla
donde el misterio mismo se desnuda.

Tanto la lacónica primera parte de «Clepsidra» *(La gruta de la sirena)* como el haiku que abre «Corola parva» inciden también en los elementos constitutivos de lo poético; la primera sintetiza la intervención de la palabra y la vivencia emocional en la escritura poética («La página blanca, / el signo y el / latido»); en el segundo, es la adecuación del pensamiento con la palabra que se pone en el papel lo que da lugar al poema («La tinta en el papel. / El pensamiento / deja su noche»). Y en («poética de un malestar») *(El amor y los cuerpos)* estos elementos son protagonistas de la rutina de un escritor: «si el ballet de las letras / cumplió con su programa diario / y el escenario fue / el cerebro como siempre / aunque también el corazón».

No es únicamente el origen del poema aquello que preocupa al autor, sino también la definición de la poesía y las cualidades que la caracterizan, algo que ha atraído siempre a la mayoría de los poetas. La esencia de lo poético se distingue por su evanescencia, que hace muy difícil que pueda alcanzársele y que convierte en revelación y en huella de esa esencia lo que finalmente se logra; por extensión, a las palabras se les atribuye fragilidad, su participación un tanto al margen del código de la lengua común las vuelve más imprecisas y susceptibles de ser llenadas de contenidos nuevos. En «Canción 1» *(Regalo de lo profundo)* el poema, o canción, es presentado en su estado previo a la escritura como algo escurridizo y caprichoso que puede tocar o no al creador, situación ante la cual la actitud del poeta no debe ser jamás la de intentar forzarle: «No te aprendas la canción, / no te la aprendas; / si quieres hacerla tuya / tal vez la pierdas». Esa imprecisión de lo poético se encuentra íntimamente relacionada con la insatisfacción del poeta al observar la pieza obtenida en su búsqueda; un poema que exprese esta idea es «márgenes» *(Folios...)*, el cual revisaremos en su integridad cuando nos refiramos al trabajo espacial, baste decir por ahora que deja constancia de la imposibilidad de traducir adecuadamente la idea poética. También en «eros» se halla expresada la busca del poema y la endeblez de lo que quiere poetizar («y encima / de mi lejana cabeza / la estrella / evanescente»); y en («vilanos»), a través de una comparación con éstos, se añade a la calificación de frágil que recibe la palabra de errar en el tiempo («reino-de-la-palabra / frágiles / filamentos /de sonido // llevando / por las / fuentes / del tiempo / su semilla // su secreto / perdurable y feliz»). Pero tal vez el poema más importante en lo que a la definición de la poesía se refiere sea «Poesía» *(Otoño...)* , en el cual el autor no sólo muestra su impaciencia ante la negativa de ésta de aparecer, sino que la hace motivo de reflexiones y de preguntas sobre su esencia. El enigma de la poesía es de tal magnitud para el poeta que aguarda su señal que ni aún los estados que mejor propician su aparición, como la soledad, el sueño o el amor, garantizan su concurrencia. En realidad, a pesar de percibir el autor su cercanía en momentos de gran dolor, la poesía sigue siendo tan indefinible como siempre, y lo único que un escritor puede hacer a este respecto es acumular aproximaciones e intuiciones.

Poesía, no me niegues tus dones
por más tiempo. Tengo el oído atento,
los ojos despiertos, abierto el corazón.



Poesía, ¿a qué eres igual,
cuál tu gemelo, cuál tu secreto?
Si es en soledad donde tus voces se oyen,
en ella te he aguardado solo con mi deseo.
Si el sueño es, otra cosa no he hecho
que vagar entre los signos de la noche,
llama en que me enajeno.

No. No te pareces al amor.
¿No está para siempre en mí su garra?
diría aún a la pena y al olvido
si no fueran el pan de cada día.
Pero qué cerca estás de mi sangre
y sólo creo en el dolor haberte visto.

Pero Javier Sologuren no sólo intenta expresar su concepción de la poesía como género, sino que subraya en algunos casos las consideraciones que su propia poesía le motiva. Estas tienen a veces la consistencia de una visión crítica retrospectiva, en la que el autor demuestra gran lucidez, y sirven en otros momentos para proponer un arte poético. *Tornaviaje* parece ser el libro más propicio para el recuento de su trayectoria poética y para la autocrítica. En «escalas», el poema más extenso de esta colección, detengámonos al menos en tres de sus estancias; la primera pretende explicar la intención de la dedicación del poeta a la escritura («sonidos con los que intenté / ir más allá de la mudez terrestre»); la segunda se concentra en las diversas formas en que realizó el trabajo poético («percibí la belleza de la frase / comprometida en una larga travesía / sus pasos medidos / a veces los ganó la impaciencia / y se dieron a una transparente / carrera sin huellas / aunque a menudo fue el ovillo / devanándose sin prisa / el hilo de la frase pudo a sí mismo / levantarse / con palpitar creciente / y repartirse entre el hervor audible / y la sabia injerencia del silencio»); la tercera es una afirmación que demuestra el grado de conciencia que tiene el poeta sobre algunas características de su trabajo poético, la cual abarca toda su obra («nunca pisé la dimensión patente / me desangré en cambio en la secreta»). La estrofa final de «proa contra el tiempo» apunta de modo figurado a tres componentes muy importantes en la poesía de Sologuren, en el marco de una serie de preguntas sobre lo que pudo motivar su vocación de escritor; ellos son: el mundo natural, la fugacidad del instante y la fascinación por el lenguaje.

En *Poemas 1988* encontramos una composición que encierra algunas claves de su manera de enfrentar la creación y que podría considerarse, por tanto, un arte poética; se trata de («ars») (cuyo título colocado al final se comporta como la respuesta a un acertijo), en la cual el poeta recomienda alejarse de todo lo que deslumbra en la búsqueda de lo poético, para sumergirse en lo oculto, en lo inseguro, en lo que origina dolor y trabajo, rutas oscuras pero también auténticas por las cuales se arriba a la poesía. En la primera de las estrofas de este poema, la palabra es aludida metafóricamente por «pájaro» y los versos en que aparece adquieren el sentido de una frustración, de una palabra que no llegará a ser sino a través de mucho esfuerzo; a la

búsqueda de autenticidad corresponde una inmersión profunda en la vida, en el «sanguíneo calor», para que el discurso poético fluya, sólo de esa manera se cumple la continuidad de la poesía:

apartar los ojos de remotos
  vórtices de luz
  de entalladuras de aumento
seguir con el lápiz del sueño los perfiles
  los senderos secretos de las aguas
quebrárseme la pluma cuando
  un pájaro se abate
  y se ahoga en la tinta
saber que nada nace a cambio de un desvelo
  si a la víscera radiante no le clavas las uñas
el sanguíneo calor desatará los dedos
correrán en hilera las palabras
  correrán
el cielo siempre girará en su esfera.

Huellas del trabajo poético

La condición de poeta que Sologuren ha querido remarcar en todos aquellos poemas que tratan sobre el quehacer poético y la expresión en general, es afirmada también implícitamente a través de sus decisiones en materia formal. Aquellos aspectos que revelan su manejo del «oficio» de escritor (término éste un tanto vilipendiado debido a las connotaciones negativas de que se le ha recargado, pero lícito para designar el trabajo profesional y consciente que realiza un escritor a la vez que traduce lo más oculto de su ser), como el ejercicio de sus conocimientos a nivel del lenguaje literario y sus decisiones de romper con las normas, constituyen una evidencia de su labor. Pero si bien todo cambio en el nivel de la expresión a lo largo de una trayectoria puede ser considerado como una señal del escritor, existen determinados procedimientos que evidencian más que otros el trabajo literario de un autor porque dejan en los textos algunas huellas. En la poesía de Sologuren, el nivel expresivo ha pasado por diversas etapas cuyas motivaciones han provenido tanto de necesidades personales como de la captación de referentes literarios, pero de todas ellas nos detendremos en la que más ha dedicado a la exploración espacial y en algunos otros momentos que también ponen de manifiesto su conciencia de escritor y dejan entrever el trabajo llevado a cabo y la naturaleza de sus elecciones.

El poeta peruano ha mostrado una especial preferencia por la repetición en sus diversos matices, pero aunque podemos afirmar que toda repetición es la prueba de la intención de subrayar algo o de privilegiar un sentido sobre otro, no vamos a incluir en esta sección todas las formas de repetición empleadas por el autor. Señalaremos sí un caso de tautología que se presenta en *Bajo los ojos del amor*, un poema en el que las repeticiones son frecuentes. Los tres primeros versos de la tercera y



última estrofa contienen cada uno un sintagma que gira en torno al mismo sentido y que constituyen una sucesión de figuras que va de lo simple a lo complejo, de la adjetivación bimembre a la metáfora o a la imagen más elaborada, y mediante la cual se pone al descubierto un proceso de preparación de figuras literarias y la tácita rectificación del 2° y 3er. sintagmas respecto a los anteriores:

> Como un *hermoso cuerpo solitario* que baña la memoria,
> como un *hermoso cuerpo sembrado de soledad* y mariposas,
> como una levantada *columna con el tiempo a solas.*

La iteración fónica, un recurso asociativo que no considera en primera instancia el aspecto del significado adosado a cada signo, es utilizada con cierta frecuencia por Sologuren. Todo no queda, sin embargo, en la actitud de juego que el poeta pone de manifiesto y que muy a menudo forma parte del acto de escribir, sino que ese juego es un productor de sentido. En una de las estrofas de («¿alguien sabe la hora exacta?») *(El amor y los cuerpos)* este tipo de repeticiones en términos cuyos significados no tienen nada que ver entre sí, proporciona, debido a su condición letánica, la sensación de monotonía ligada a la rutina que en otras estrofas se expone a nivel semántico: «me levanto me contento me lamento / trabajo escojo exijo festejo / sumo asumo consumo / sigo digo prosigo». También son ejercicios lúdicos las variantes de orden sintáctico que se generan a partir de un sintagma base; en el poema *La Hora,* Sologuren alude al grado de conciencia necesario en esta práctica y al aprendizaje que de ella se deriva: «las mutaciones me impusieron / remotas novedades / el rol de la palabra inició su periplo // y si la flor es el rocío del alba / y si el alba es la flor del rocío / y si el rocío es la flor del alba / y si la flor es el alba del rocío / in vitam aeternam amen». En *Surcando el aire oscuro* hallamos el poema («mutación»), cuyo título se conecta con el nombre que el autor da a un ejercicio como el anterior: «en el fondo del cielo / seremos / en el cielo del pecho / en el cielo del fondo / en el pecho del cielo / en el fondo del pecho / en el pozo del cielo / el agua / que seremos».

La elipsis es, a partir de *Surcando el aire oscuro,* uno de los recursos más usados y la señal más clara de un cambio en el tratamiento del lenguaje poético por parte del autor. Hasta ese libro no habían aparecido en la obra de Sologuren poemas más desnudos, más desguarnecidos de ornamentos que éstos; el trabajo de depuración es tan exigente que no puede menos que ser en gran medida consciente, a tal punto que en *Corola parva* titula una de sus piezas con el nombre de «Elipsis». El poema es uno de los primeros en introducir los espacios en blanco en medio de los versos y es la demostración de la labor realizada en materia de reducción de signos, pues los espacios vacíos pueden interpretarse también como los borrones hechos sobre las palabras descartadas:

> estrella   fuego cándido
> rosa oscura   mujer
> real   carne   ideal



En toda obra literaria la elección de un título podría considerarse una señal de la voluntad de significar del autor impuesta al lector, pero en nuestro escritor esta elección revela una decisión diferente, sobre todo a partir de la década del 70. *Surcando el aire oscuro* es la primera colección de poemas en la que Sologuren propone indirectamente al lector un cambio de actitud al enfrentar la lectura, en lo tocante a la predisposición de aquél hacia ésta; de manera tácita, el poeta renuncia al papel de poner al lector en la pista del sentido de su poema a través de la rotulación de éste bajo un título y lo coloca al final, entre corchetes o entre paréntesis, obligándolo a cotejar, mediante una segunda lectura, si su percepción es coincidente con la del poeta. Éste rechaza el preámbulo encasillador del título, aguarda del lector una aproximación más abierta al poema y probablemente busque que esa especie de título sea una propuesta susceptible de ser aceptada o no; con este recurso extrae de su anquilosamiento al lector, encerrado en el rol de receptor pasivo, y lo hace partícipe de sus decisiones poéticas. Estos títulos, en ésta y en otras obras posteriores, pueden ser: consecuencia lógica de lo expresado en el poema, respuesta a un acertijo, definición de la imagen desarrollada, interpretación del propio poeta, denominación de una serie, o el nombre del tipo de composición, en muy pocos casos.

El mayor despliegue en materia de exploración espacial se da en *Folios de El Enamorado y La Muerte;* lo que a simple vista observamos en este libro es que el poeta se ha adueñado de la superficie total de la página, pero más allá de esa consideración espacial, que bien podría ser accidental o exterior, se halla la asunción de un factor integrante del trabajo con el lenguaje que casi siempre da la impresión de desaparecer con la escritura: el silencio —o el vacío— que brega por desplazarlo. El tratamiento espacial de Sologuren incorpora —escenifica casi— esa lucha del poeta por vencer el silencio y la de éste por dificultar la expresión de quien escribe; es en este punto en el cual el autor supera los alcances de la poesía concreta, la cual pretende que el cuerpo físico del poema ubicado en un espacio proponga por sí mismo un sentido acorde con el que se expone o sugiere en palabras. Hasta aquí, salvo el caso de «Elipsis» y unos pocos más, la importancia del espacio en blanco se concentraba en aquél que circunda al poema; en *Folios...*, y aún después, el espacio se entromete en la composición, quiebra su usual estructura de bloque y de este modo nos sugiere cosas diferentes según el caso. Son estos poemas, en los que el silencio se materializa en su interior, los que revisten mayor significación cuando nos referimos a la espacialidad de la poesía más experimental de Sologuren.

En líneas generales, y proyectando la observación a los libros que le siguen, el trabajo espacial tiene como auxiliar la utilización de algunos signos gráficos que de algún modo compensa la casi total ausencia de signos de puntuación convencionales; tales signos gráficos son los paréntesis, las barras, los guiones, la combinación de altas y bajas y la cursiva. Los paréntesis son empleados muy a menudo para distinguir una acotación o precisión del poeta, a veces de carácter metafórico. Las barras pueden tener una significación más compleja de la que aparentan; para empezar, y



desde el punto de vista figurativo, niegan el trabajo espacial en los casos en que el poema íntegro es escrito en forma continuada y separadas sus partes sólo por éstas, así tenemos una tensión entre dos contrarios a nivel de la estructura visible: dispersión vs. concentración. Por otro lado, son una apelación al código especializado de la literatura y más estrictamente al de la poesía; es decir, Sologuren reemplaza en esas ocasiones la práctica de la disposición espacial libre por un recurso ya codificado, en el que una barra significa separación de versos y dos significan separación de estrofas y, por ello, la suposición de un silencio mayor. Según el código de la lingüística, las barras son signos de oposición y de esa manera son también incluidas en algunos poemas, aunque no tanto en *Folios de El Enamorado y la Muerte* como en las colecciones posteriores. Otras maneras de destacar unos vocablos de otros son el empleo de letras altas y de la cursiva, recursos con los que llega a codificar el autor un segundo mensaje.

No sólo se da una oposición entre la apertura espacial y la cohesión de los poemas separados por barras, sino que también existe una tensión entre los vocablos espaciados normalmente y la aglutinación de otros, como «borradibujaborraborra»; es posible que junto a la voluntad manifiesta de ganar el espacio persista la tendencia de cerrarse ante él. Hemos advertido ya que los espacios intermedios entre los vocablos de un mismo verso denuncian alguna tachadura; pero a esta observación podemos agregar la de que esa pausa sea la señal de una duda o de una reflexión que sólo de esa manera puede marcarse levemente. Qué explicación podría tener entonces la escisión de la unidad sintagmática que se verifica en muchos poemas (lo de menos es que la pausa quede en lugar del signo de puntuación eliminado), si no es porque esa suspensión en la escritura corresponde a una reflexión que se mantiene en silencio y en la que se juega una decisión: «mirando   en un punto   no lejano».

Entre las composiciones de *Folios...* en que la distribución del espacio en blanco es una representación gráfica que aporta un sentido acorde con el discurso escrito, se halla «meteoros», un poema con límites gráficos muy definidos y muchos vacíos en el medio que remite a las impresiones producidas por la luz en la superficie en movimiento del agua. De hecho la recurrencia de signos que pertenecen a los campos semánticos de «luz» y de «agua» es considerablemente elevada para un poema de diez escuetos versos: ocho en el primer caso («sol», «traslúcido», «vaho luminoso», «rayo», «sol de la mirada» y la metáfora «ojos de sol» que se repite tres veces) y cuatro en el segundo («agua esmeralda», «dibujos del agua», «húmeda memoria», «alas de agua»). Las secuencias sintagmáticas entrecortadas por los espacios en blanco no sólo tienen un efecto visual, sino que trasladan el sentido de «reflejo luminoso» a todas las palabras o grupo de palabras que inciden en la página, conectando indirectamente la luz con la creación.

En «sic transit», el vocablo «isla» refuerza su sentido gracias a su aislamiento en la secuencia del primer verso; el segundo verso, en cambio, junta demasiado las palabras sin otorgar casi una pausa al lector, como para dar la impresión del «remolino»



del cual se habla; y el último sintagma, «darle la vuelta al guante», se quiebra en el signo «vuelta» configurando así la idea de giro. En «en los médanos» el contrapunto entre espacios llenos y vacíos es una representación de la labor del viento que modifica constantemente un paisaje de arena, eliminando unas formas y construyendo otras. El sentido fundamental de este poema es el perenne hacer y deshacer del viento, acciones que se hallan contenidas en los verbos labrar, invadir, acariciar, abrir, dibujar, hundir, confundir, borrar y olvidar; por otro lado, las aglutinaciones «borradibujaborraborra» y «recuerdolvida» concentran esa misma doble acción, pero añadiendo un ingrediente rítmico que podría repetirse indefinidamente y marcando una insistencia obsesiva de dicha acción. El poeta, por lo demás, propone sutilmente la continuidad del poema, así como es incesante el trabajo del viento, gracias al artificio de terminar con la misma palabra con que se empieza: «viento».

Dejando de lado otros casos de representación visual, analicemos el del poema «márgenes» el cual, además de su condición gráfica hasta cierto punto mimética de la idea que desarrolla, aporta más significados al abultado tema de la escritura:

escribo
en la zona
del silencio
no toco el
centro / sólo
lo limito
el centro
es un corazón
en blanco que
sin embargo
está latiendo
lee en ese
centro
desvía
la mirada
unos grados
a la derecha
allí está
el poema
nunca
alcanzado
es ese su
espacio
en esta
columna
gotean
palabras
nada más
que palabras

al pasar
acá la
mano
al trazar
las letras
o al picarlas
he dado
el huidizo
salto
el blanco
queda
blanco
blanco
del deseo
de escribir
de anotar
silencios
entre estas
dos columnas
está el poema
la ausencia
siempre
presente
pero existen
márgenes
escribo
en la
zona
del silencio

La coordinación de lo visual y lo conceptual es perfecta en este poema cuya presentación en dos bloques verticales equivale precisamente a la idea que el título designa. Entre los dos espacios escritos o «columnas» se abre uno en blanco, el del poema



buscado y negado; el otro, el que leemos, es sólo la aproximación a la misteriosa morada del ausente y es expresión insatisfactoria de lo que se percibe y no se puede alcanzar. El centro, reiterado desde el punto de vista semántico por «silencio», «corazón», «blanco» y «ausencia», es limitado por unos márgenes que el escribiente no consigue transgredir y ese centro, metafóricamente un corazón latiendo, es un espacio de vida. Tienen preferencia los verbos que aluden a la escritura (escribir, trazar, picar, anotar) y los que definen algún tipo de movimiento (desviar, gotear, pasar, dar el salto); estos últimos tienen la virtud de dibujar, gracias a los significados que transportan y a los de los signos que los acompañan, un esquema muy similar al que vemos plasmado en la página, poniendo de relieve que la selección verbal ha sido hecha también en función de consideraciones espaciales e icónicas.

Sistema metafórico en torno a lo poético

En la poesía de Javier Sologuren algunas metáforas y palabras-tema no ocultan su vinculación con el asunto de la escritura o de la creación poética. A ellas nos referiremos ahora siguiendo sus manifestaciones y la compleja red de relaciones que establecen entre sí, para demostrar que el poeta peruano no sólo aborda de una manera más o menos explícita el tema poético y expresa a través de sus decisiones su indeclinable fervor por este ejercicio, sino que elabora todo un sistema figurativo muy bien entretejido cuyos alcances significativos rebasan incluso lo previsto por el autor. La tendencia más frecuente es la de organizar estos términos metafóricos en oposiciones que no excluyen su complementariedad; para Sologuren los principios contradictorios se suceden y se hallan contenidos unos en otros potencialmente; es así como se presentan la Luz y la Sombra, el Día y la Noche, la Vida y la Muerte. Otros en cambio, no se definen por oposición, pero manifiestan una complejidad de sentido, como el Mar y la Blancura.

En la «Décima de Entresueño» número 3 *(El Morador)* la búsqueda de la expresión aparece asociada al sueño; al lado de esta nítida conexión entre el sueño y la escritura se establece una relación aún no muy clara entre los signos «papel» y «mar». Tal vez el frágil vínculo entre ellos sea la idea del viaje: escribir, como soñar, significa realizar un viaje más allá de fronteras conocidas, y el mar no deja de asociarse a un amplio espacio por el cual se viaja. La carencia de límites visibles del sueño permite el libre deambular de la imaginación poética y acerca al soñador (como al escritor) a la verdad de las cosas desprovistas de sus apariencias:

> Afronta tu partir, sal de tu ciego
> ambular de color, papel alado,
> hacia tu verde mar alimonado;
> suelta tu viento en llama, débil fuego
> en la palma de la mano; aunque lego
> tu ademán ignorante del viaje,

alcanza su motivo y su paisaje
en la linde del mundo (en incipiente
aventura del párpado yacente)
viéndolo todo y todo sin su traje.

En «La visita del mar» *(Dédalo dormido)* el poeta experimenta su primer y serio enfrentamiento con el mar; su naturaleza es tan impactante y comunicadora que aparece humanizado y como un probable interlocutor: «casto sonámbulo entre materias corrompidas»; «extraño huésped que me dejas turbado». Pero aquel principio significativo que a partir de este poema queda al descubierto es el magnetismo del mar, su poder transformador; éste provoca también sensaciones contradictorias; el poeta percibe que es una materia inquietante la cual, incitándolo a la posesión de los recursos del lenguaje (representados por la oposición palabra / silencio), favorece la creación aunque, por otro lado, se siente desposeído de su ser ante su fuerza. Veamos cómo expresa Sologuren estos dos sentidos en los siguiente fragmentos:

Toda palabra es mía cuando estoy a la orilla
de tus ojos, mar, todo silencio es mío.

No estoy en mí, no soy mío, viento son mis ojos,
mar, ahora que te miran, ahora que tu rostro
me alza largamente despierto en el vacío,
blanco corcel yo mismo, inmaterial, desnudo.

En la primera estrofa del poema *Dédalo dormido,* cuyos versos han venido sucediéndose en torno a imágenes de destrucción y de caída precipitada alusivas a la muerte de Icaro, todo se detiene de pronto en una visión del fondo del mar y una imagen acústica que vincula a éste con la infinitud del sonido: «pulsando una escala infinita, un centro sonoro inacabable». Ya en los versos anteriores han irrumpido varias alusiones a la música y al sonido que parecen establecer cierta relación con el grito o con el gemido, como también lo sugiere el epígrafe de Shelley: «Tú, el más musical de los lamentadores, llora nuevamente». En el contexto general de la obra de Sologuren, la música y el sonido reciben frecuentes menciones, como las que se conectan con espacios del mundo natural concebidos como fuentes musicales, entre los cuales está el mar. Es imperioso citar aquí el poema «ícaro» *(Tornaviaje),* pues en él no sólo se aborda de nuevo la aventura de este personaje, aunque de manera sucinta, sino que el mar es identificado por su rumor y considerado prácticamente una forma primigenia de lenguaje, un rumor que habla del suceso protagonizado por Icaro: «desde entonces / el mar fue / tumba inquieta / diáfano rumor de tu ventura». En el soneto «La Aventura», citado en la seguda sección de este trabajo, el último terceto incorpora la imagen simbólica del mar en el lugar que, en las estrofas anteriores, ha ocupado el papel en blanco, distinguiendo la masa marina de la orilla, que es el límite donde la escritura se concreta tras sumergirse en el mar de la creación.

Hemos mencionado que el poema «Recinto» circula por dos caminos paralelos vinculados con el tema de la muerte y con el de la creación poética. Tras una primera



estrofa centrada en la visión de la muerte, en la segunda aparece la figura «cien mil hojas secas» que basa su ambivalencia en dos significados del término «hojas»: hojas de alguna planta, seca en este caso y por ello muerta, y hojas de papel. La cuarta estrofa, precedida por un fragmento narrativo en el que «romper la tierra» es la acción fundamental, sigue por un lado desarrollando el sentido de la muerte y la observación de sus vestigios y, por otro, se refiere a la creación poética que va en dirección contraria de la muerte. El término «abismo» no sólo alude a una hondura de la tierra, sino también a la profundidad que hay que descender para crear; los términos «profana», «extraer», «hollando», «sorprender», comparten la idea de penetrar sorpresivamente un espacio y apoderarse de lo que allí se encuentra, pero de acuerdo al contexto ese espacio puede hallarse en el interior de la tierra o ser el imaginario recinto donde habita el poema. En esta ocasión, el sintagma «cien mil hojas secas» remite abiertamente a la escritura: «intentando sin embargo extraer / de cien mil hojas secas el poema / hollando el manto oscuro del oro de la tierra». La quinta estrofa, que se genera a continuación de otro fragmento narrativo donde se ha anunciado la visión de un «tesoro», hace de éste un signo bisémico, el cual designa tanto la riqueza escondida en una tumba precolombina como el material precioso que el acto de creación va a convertir en poema:

> decididos a extraer de cien mil
> hojas secas el poema
> ruido o palabra que fuera a quebrantar
> la equívoca eternidad de la muerte
> rompimos la entraña
> rompimos el sello
> cayó el polen musitante
> la remota semilla
> ardió el grano de cereal incógnito
> la luz fue el aire de la vida.

Es importante anotar el tránsito de la intención a la decisión que se expresa al inicio de esta estrofa en relación a la anterior, y que se refiere a la escritura poética. En esta estrofa central donde las dos vías paralelas de significación se encuentran y descubren su conexión simbólica. Con «ruido o palabra» el poeta alude al lenguaje de manera general, al articulado con «palabra» y con «ruido» al que puede derivar del mundo natural o de la música. A «ruido» y «palabra» se opone el término tácito «silencio», pero éste es desplazado en el verso siguiente por «muerte», con lo cual comprendemos algunas equivalencias metafóricas organizadas e íntimamente asumidas por el poeta: el lenguaje puede quebrar el efecto mortal del silencio, es decir, el lenguaje y el ruido, que son signos de vida, luchan contra el silencio, que es signo de muerte. En los versos siguientes se incide reiteradamente en el sentido de germinación; sirven a esta idea los verbos romper y caer y los sustantivos «entrada», «sello», «polen», «semilla» y «grano»; el verbo caer, que amplía su sentido al de penetrar, indica una acción cuyo resultado será la vida, o la creación. Penetrar la tierra, enton-



ces, para descubrir los secretos seculares que guarda, es un acto similar al de introducirse en el indefinido espacio de la creación para hallar el misterio del poema y sacarlo a la luz a través del lenguaje. De allí que la luz aparezca en el verso que cierra esta estrofa revelando su inobjetable conexión con la vida. La riqueza de la estrofa quinta no es solamente esencial para el poema, sino que es de capital importancia para comprender toda la poética de Sologuren; en ella se reúnen las siguientes oposiciones cuyos términos son isotópicos:

Vida / Muerte
Luz / Sombra
Lenguaje / Silencio

La constante regeneración o circulación de lo viviente, es decir, que la vida contenga o suscite la muerte y que ésta, a su vez, origine la vida, es el tema de la última estrofa y el punto de vista que permite una lectura horizontal de los términos de las tres oposiciones. Aquélla se convierte en la contraparte de la primera, exponiendo a través de múltiples imágenes un sentido de renovación y de renacimiento; el movimiento circular que va de la muerte a la vida es anunciado por el verso que la precede («porque todo es origen») y la palabra final, «circulando», tiene el poder de dar la sensación de lo inconcluso y de amarrarse al comienzo del poema. No sólo la vida y la muerte se involucran y se suceden, también la palabra y el silencio y así como la primera estrofa nos enfrentaba al estatismo de la muerte, la última nos conecta con el torbellino de vida de la creación.

En «El yacente» *(Surcando...)* el mar es nuevamente una entidad comunicadora: «la esperanzada / palabra del mar / que estoy oyendo / germinándome / el alma». Y en «Frases...» *(Corola parva)*, la vinculación entre el mar y la escritura es marcada especialmente por el calambur del primer y último versos y reforzada por las referencias a la linealidad, al rumor (o lenguaje) y al horizonte, colocados en una misma línea que los iguala:

FRASES OLAS BLANCAS
LINEALES MURMULLOS horizonte
LUZ TRASPUESTA SECRETA
OH LAS BLANCAS FRASES

Son bastante frecuentes las alusiones a la blancura que aportan el sentido de origen, de posibilidad no explotada: «todo color vuelve / al blanco de su origen», dice en «implosión» *(Poemas 1988)*. En «color de fondo» *(Surcando...)*, el poeta relaciona la blancura con el mar («girando / hacia lo blanco / tenaz triunfante puro / el trabajo del mar»); en «a una lámpara», un poema que evoca la atmósfera en que se desarrollará la escritura, la blancura, el silencio y el hipotético lugar donde habitan los sueños, se hallan al mismo nivel significativo («evócame en tu tránsito / (blanca saeta silencio) / la morada o el blanco / donde duermen mis sueños / se agiten desvelados»). El senti-



do de origen que lo blanco conlleva encuentra, pues, una adecuada aplicación al «mar» y al «sueño», ambos fuentes de creatividad y, por lo tanto, posibilidades de existencia.

La unidad número 4 del poema «dos o tres experiencias de vacío» *(Folios...)* se encuentra prácticamente saturada por el sema blancura, el cual aparece ahora acompañado por su opuesto en materia de color, la negrura. Pero así como lo blanco responde metafóricamente al sentido de potencialidad creativa, lo negro, identificado con la tinta, significa la plasmación en escritura de la abstracción poética; esta relación se traslada a la imagen del mar que reúne en sí la potencialidad y la realización («orilla») y reproduce la que existe entre la idea poética, o la intuición del poema, y el resultado de la escritura:

las blancas paredes de la casa
los blancos huesos bajo tierra
la blanca soledad
del mar del cielo
la blanca mariposa
del sueño
sumidas
en el trazo
negro de la tinta
hasta alcanzar su negra orilla

La íntima relación de la poesía con la vida es recordada en *Folios...* a través de la identificación de ésta con el signo «sangre»; en «eros» leemos: «en pos de una canción / cifrada / audible / al solo paso de la sangre». Pero en «continuo 1» dicha vinculación resulta más explícita y el término «sangre», además de identificarse con el transcurrir de la vida, se convierte en un continente enriquecido con múltiples contenidos. Este sentido se acentúa en el primer sintagma («se teje todo en la sangre»), después del cual se procede a la enumeración de contenidos, y se confirma en el último que incluye a la poesía; éste transporta, además, la idea de cierre, debido al participio del verbo tejer, mientras en el primero el verbo está conjugado en presente. En la enumeración de elementos contenidos en la sangre (o vida), todos de gran importancia en la obra de Sologuren, tiene un lugar central el amor, resaltado por su repetición aglutinada cinco veces, mientras que la alusión a la muerte contenida en la vida se encuentra oculta tras la metáfora «polvo último»:

se teje todo en la sangre la luz del día los
transparentes rumores del aire alto la ola
rosada de la bellísima sobre las calientes
tejas las nociones el concepto de justicia
la sapiencia de tu piel el querer el no querer
la apertura del follaje el polvo último el
amorelamorelamor las quimeras elamorelamor en
la sangre que es el tiempo sangre y tiempo
corceles sólo destellos rumores fluviales
fervores sangre y tiempo convergencia única
posible poesía tejida como todo en la sangre

En *La Hora* hallamos el signo metafórico «mar» (la alegoría, como dice el poeta) relacionado con la búsqueda de la poesía; el mar es un lenguaje desconocido que hay que poseer y es también la conciencia alerta, la que todo lo atesora a través de los tiempos: «el mar se hizo destino / se extendieron sus páginas / y una mañana súbita / de bruces me echó en ellas / quiso leer los afilados signos / del grande del único alfabeto». En «la especie humana» *(Poemas 1988)* , cuyo título ha sido puesto al final como una respuesta conceptual a las imágenes en él presentadas, la primera estrofa alude a la salida del mar de una gaviota; la segunda funciona como puente que conduce a la mejor comprensión de la tercera, la cual se refiere a la salida del mar de seres humanos. El engranaje entre las tres estrofas es el verbo gritar y el sustantivo «grito»; la gaviota «emerge / blanca de sal / y gritos» y los hombres «aún mojados de mar / gritamos / cara al día / inmenso». Si acudimos a la simbología armada por el propio Sologuren obtenemos lo siguiente: el mar es símbolo de origen, de plenitud de posibilidades, y la blancura refuerza ese sentido; el día —o la luz— se identifica con la vida y la oscuridad aludida en la primera estrofa («de las aguas repentinas / y oscuras») con la inexistencia; si a esta comprobación añadimos el paso de un medio líquido a otro terrestre («tierratierra/ gritamos») y el detalle del grito en el momento de emerger y apenas después de producida la salida, tenemos una alegoría del nacimiento —en la cual la gaviota es símbolo del hombre— que se resuelve definitivamente en el título postergado («la especie humana»).

La composición con la que temporalmente cierra Sologuren su producción poética, «el puente que no cesa» *(Tornaviaje)*, incide en varios de los argumentos que hemos venido sosteniendo. Al llegar a este punto, parece que todos los caminos, o las singladuras (atendiendo a su inclinación por la figuración marina), se encontraran. El título es un préstamo y una modificación del que preside un libro de Miguel Hernández, *El rayo que no cesa;* la mutación impuesta por Sologuren deja intacta la idea de continuidad y varía el sustantivo por el «puerto», el cual aporta el sentido de punto de arribo y también el de punto de partida. El desarrollo del poema ayudará a entender connotativamente el título como una alusión al poema individual, o punto de llegada de un viaje imaginario, y también a la totalidad de su poesía, o destino de su travesía vital. El poema se inicia repitiendo un verso de «escalas», «soy navegante», y propone una interminable marcha hacia adelante durante la cual la renuncia es imposible, una carrera a través del tiempo cuyo final definitivo sólo puede ser la muerte. La imagen del mar donde navega el poeta aparece como un espacio puro y misterioso, como una página que llama a la escritura; la polisemia de algunos signos es intencional y notoria: «pluma» se relaciona tanto con «aves» como con la escritura; «fanal» remite tanto a sol como a lámpara que alumbra a quien escribe y ambos se vinculan con la metáfora «luz»; «mañana» es, explícitamente, tanto amanecer como futuro:

soy navegante
mientras sienta
pasar bajo la quilla



las aguas ligeras
mientras me halle
entre lo que dejé
y lo que me espera
soy navegante
corre mi suerte
entre dos
olas paralelas
me conocen la estrella
el viento apasionado
las aves vocingleras
la pluma sin sosiego
el oscilante fanal
la incorruptible
página del mar

soy navegante
de pie asistí
al sí de la mañana
y al mañana incierto
incierto

pero el viaje nunca admite
licencias
se comienza
y nada ni nadie
reposa
mientras viva
la rosa
ebria
de los vientos

una singladura
sigue a la otra
y los soles las lunas los paisajes
las estaciones las emociones las pasiones
corren hacia
su incoloro acabamiento
su último zigzag

blanco en lo blanco

Los versos finales expresan la persistencia creadora del autor. Allí, entrelazadas y amalgamadas en su falta de color, se hallan la muerte («acabamiento») y la escritura («zigzag»), esta última oculta bajo una referencia velada a la letra zeta, la última del alfabeto y símbolo del final de la escritura. El escueto verso con que termina el poema pone nuevamente en juego el sema «blancura», esta vez redundante y vinculado no a lo que está por empezar sino a lo que termina; si antes la blancura equivalía al incierto preámbulo a la escritura y al origen de la vida, ahora se nutre de otros sentidos: el del vacío final, o la nada, ligado a la ausencia de escritura. La muerte, la definitiva para un poeta de casta como Sologuren, sería la imposibilidad de escribir, por eso toda su obra es una lucha contra el vacío y por la vida de la poesía,

por eso la búsqueda de renovación y de equilibrio, para que ni el cansancio ni el desajuste la precipiten al abismo del silencio.

En este punto, al cerrar la lectura, en que los epígrafes, o autocitas que Sologuren escogió para encabezar su obra completa y que reproducimos en la segunda sección de este trabajo, nos llaman nuevamente con la voz fortalecida por nuevos sentidos; es así como comprobamos que el autor ha construido este preámbulo a su poesía —este nuevo poema— con la conciencia clara y la voluntad de incidir en la relación entre vida y escritura. Los epígrafes reproducen la secuencia de la vida, valiéndose de un paralelismo con el paso de la mañana a la noche; en ellos, y siguiendo las equivalencias establecidas, encontramos la relación entre la «mañana» (inicio del día, de la luz y, por tanto, de la vida) con la blancura (origen y papel en blanco), entre la plenitud de la vida y el hecho de cantar (paralelo al de escribir), y entre la «noche» y la «muerte», una muerte, sin embargo, que encuentra en seguida una posibilidad de reversión gracias al adjetivo «rediviva» que la acompaña. Esta posibilidad induce a la circularidad de la estructura poética formada por los epígrafes (tal como muchas otras en sus libros) y es reflejo de la concepción del poeta de una generación constante entre la vida y la muerte. Es, además, en un nivel más hondo, la razón de la continuidad de su vida y su poesía.

Ana María Gazzolo





Ningún poeta es inocente

Abluciones

Las palabras del poema esperan detrás de esta página en blanco como en un espejo empañado.
Que mis ojos distingan entre las palabras que me obsesionan y las que verdaderamente importan.
Cuando les pase mi lengua no me reflejen únicamente a mí ni mi aliento las vuelva a oscurecer.
No tiemble mi pulso al anotarlas y el miedo a equivocarme no me impida acertar las precisas.
No sobren ni falten palabras para que las hojas dejen ver el fruto y el árbol al bosque.
Y que sean mejores que silencio.
Tal vez me ocurra la poesía.

Aulós u oboe

Quietos campos de otoño en la penumbra
de la tarde agravada y silenciosa
donde el tiempo se herrumbra
y al frío se acostumbra
cada cosa.

Chelys o lira primitiva

Cuánto tiempo perdido
aparenta el quehacer desatinado

que estruja lo dolido
lo comprende rimado
intuye su sentido
y compone un dolor artesonado.

Magadis o arpa

La luna va mojando las veredas
en la noche desnuda y sigilosa
de ardidas arboledas
de abismadas roquedas
de vigilia ruinosa
que cuenta sus monedas.

Poeta

Ningún poeta es puro.
Porque cada palabra es mucha gente —siglos de lengua, historia sin cesar, eco de voces— sin contar a los otros que en nuestra propia vida vamos siendo.
Siempre se escribe en nombre de otros.
Porque cada palabra es mucha gente y el sentido sucede en las palabras.
Ningún poeta es inocente.

Elegido

Pensó que su destino era liberar a todos del dragón. Y cometió un asesinato.

Realismo

Una golondrina no hace verano. Pero de la última, cae el otoño.



Otoño

Poco se sabe del otoño. Apenas una temblorosa certeza de que lo remansa el agua aterida del arroyo, lo abisma la luna transparente de la tarde, lo incita el humo lento de los rastrojos.

Caminaba por la vida en primavera. Me detuve a mirar el camino. Ahora me sobresalta una ráfaga de hojas secas.

No parece justo. Tal vez la sabiduría consista en descubrir que buscar un sentido carece de sentido.

Debería doler menos.

Preguntas

Cada pregunta arrastra su silencio. Pero hay que seguir hasta mañana pese a todo.

Decisión

No hay decisión sin soledad. Se es solo. E, indefectiblemente, aumentará el invierno cada vez que uno elija.

Pájaros

Las hojas de los árboles arden como una mansa hoguera bajo el sol cada día más pálido del otoño: acacias amarillas, álamos de oro, ocres castaños de Indias que el viento reducirá a un esquema vacío y tembloroso.

Los pájaros merodean en bandadas su libertad sin brújula, ahumada rosa de los vientos que se compone y se deshace bajo el cristal helado de la tarde.

Acaso porque las cicatrices de la vida siempre son de cortes, cada metamorfosis del otoño es un nuevo despojo y un mayor escalofrío.

También se irán los pájaros.

Systro o triángulo primitivo

Bandera desplegada
que en girones flamea conmovida
por un aire de nada
por una carcajada
en un instante ardida
y fue la vida.

Sufrimiento

No te fíes de los beatos del sufrimiento: mantienen que el dolor es el precio de lo humano.
No les duele.
Porque tanto resentimiento contra la vida practica la filantropía de los verdugos y la fatalidad de la sangre.
Su cuanto peor mejor, también sitúa la tierra prometida en un mañana seguro por lejano.
Su fe es ser jefes.
La alegría es más seria.

Razón

Los verdugos también se creen personas. Fue lo último que pensó.

Tiempo

Todo lleva su tiempo: el tiempo que nos lleva.

Confusión

La lechuza de la sabiduría mira sin comprender: los hombres usan las herramientas como armas.



Idolos

El buen alfarero sabe que hacer ídolos humilla al barro.

Pectis o arpa simple

Este día mojado y desleído
como una telaraña
del tiempo ha suspendido
las nubes diluyendo la montaña
un camino impedido
un árbol despojado que se empaña.

Aulós u oboe

En la tarde aterida
de cielo detenido y transparente
no queda otra salida
que la inquietud caliente
del humo transitorio e indolente.

El humo de la vida
con su oscuro presente.

Mecánica

Y el obsesivo asesino de maniquíes termina suicidándose.

Trueno

Retumba un cavernoso trueno. Somos parte de la naturaleza: la con miedo.



Ejemplo

Aunque sea para nadie, el trébol va desplegando en espiral sus hojitas.

Edad

Madurez: descubrir los límites y preguntar por qué.

Aulós u oboe

El tiempo se derrama mansamente
sobre mi comprender desconcertado
como una clara fuente
al sol convaleciente
y demorado.

Chelys o lira primitiva

Con el tenue sonido
de una música interna y respirada
aparece el sentido
conscientemente herido
por una lucidez inesperada.

El verso está encendido.
La vida puede ser justificada.

José Alberto Santiago





Cuerpo sumergido
(Sobre Andrés Sánchez Robayna)

I

Ser contemporáneo es habitar un mismo tiempo. No es habitar el tiempo a solas, sino de manera participativa, con lo otro y los otros. La contemporaneidad permite que lo peculiar sea asimilable en la diferencia. La contemporaneidad como cualidad de la poesía es lo contrario del casticismo o aldeanismo y las creencias que los alimentan: la inclinación a sentir y pensar que lo uno, como entidad cerrada, contiene valores inmutables, ahistóricos, identidad y sustancia que están ausentes en el trasiego y tránsito de lo otro. Ser contemporáneo sería, matizando la frase inicial, habitar el tiempo de otro, o ver, pensar, sentir, en el tiempo de uno la alteridad en la que se basa su identidad. En el campo de la política, el nacionalismo, idea que tomó proporciones desmesuradas en el siglo XIX de las que aún hoy nos resentimos, podría ser su paralelo.

En poesía, la pérdida de contemporaneidad es proporcional a la ausencia del otro en la constitución misma del poema. Los mayores poetas de la generación del veintisiete, Cernuda, Guillén, Lorca, Alberti, dialogaron con la poesía española más remota, con sus contemporáneos, españoles e hispanoamericanos y, algunos, con las literaturas de lenguas inglesa y francesa. Pero no sólo esto: en todos ellos, aunque de maneras diferentes, hay búsqueda, conciencia aguda de que la palabra poética no es tanto *mi* palabra como la que hace posible la alteridad continua que soy, o más bien, la que la expresa. Esa alteridad no fija sino en tránsito, esa «otredad que padece lo uno» de la que habló Antonio Machado en uno de sus mejores momentos, es la expresión más clara de que el tiempo del poema, si ha de ser el modo que nos exprese, habrá de levantarse sobre esta sensibilidad y sobre su olvido u obstaculización. Es obvio que no quiero decir con esto que el poeta no pueda hablar de sí mismo ni de lo que ocurre en su casa, sino que de nada valdría que lo hiciera si ese sí mismo, no

es, al tiempo, otro, y su casa la del vecino. Esta es la traición fundamental de la poesía al yo del poeta: lo *altera.*

La contemporaneidad es el tiempo virtual del lector; del lector que lee lo que acaba de escribir o del que lee un texto de hace dos mil años y al leerlo lo reescribe, como Pierre Menard hace con *El Quijote* en el cuento de Borges. El lector ya estaba en el libro, era una de sus posibles encarnaciones. Todo poema realmente vivo tiene suelto, del tejido de su texto, un hilo. De él tiramos al leerlo y al hacerlo lo desleemos: nos convertimos en su palabra, en una palabra corporal. Lo volvemos a escribir sobre la piel del presente.

Si digo todo esto antes de comenzar a hablar sobre Andrés Sánchez Robayna, es porque echo de menos en la nueva poesía española esta conciencia y observo un exceso de vida privada que no llega a trascender.

II

La poesía de Andrés Sánchez Robayna (Canarias, 1952) es una de las aventuras más coherentes y arriesgadas de la actual poesía española. Iniciada en 1970 con *Día de aire,* pero más exactamente un par de años después con el poemario *Clima,* su obra supone una atenta y rigurosa lectura de una tradición que va de la poesía barroca a Mallarmé, y de éste, atravesando las lecciones de las vanguardias —no sólo de la literatura, sino también de las artes plásticas— a escritores contemporáneos como Octavio Paz, el grupo de poetas concretos brasileños (Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari), Edmond Jabés, Stevens, Valente y otros.

Sánchez Robayna desde el comienzo de su obra parece estar seguro de su inclinación hacia una poética que tiene una conciencia extrema del lenguaje. El lenguaje como problema, no como una forma de expresión ontológicamente asentada que sirva de vehículo a una experiencia previa. El poeta italiano Giuseppe Ungaretti pensaba que «para cada poeta hay un constante problema de lenguaje por resolver». Y Roland Barthes en *Crítica y Verdad* afirmó que la literatura es indagación del nombre. Nada más afín a este poeta cuya poesía (que viene de mucho más atrás de las vanguardias históricas, como algunos críticos se empeñan en no ver) se ha planteado, en el primer bloque de su obra *(Clima, Tinta, La Roca)* no el seguimiento de la tradición como un ritual sonámbulo, sino el ritual de la exploración de la palabra poética heredando críticamente, una tradición para la cual el lenguaje ha sido un problema: el barroco. Sánchez Robayna se hace eco de las lecturas enriquecedoras que la generación del 27 hizo del barroco, acentuando la figura de Góngora a quien Dámaso Alonso dedicó parte de sus investigaciones. Fue Gerardo Diego quien señaló algo importante que aquí conviene recordar: la analogía entre gongorismo y vanguardia. Hay en ambas actitudes un anhelo de absoluto literario que ya Alfonso Reyes, que fue el primero en verlo aunque no en explicarlo, indicó al comparar la obra de Góngora con la de



Mallarmé. Esta analogía se convirtió pronto en un lugar común de la crítica de lengua española y francesa, pero también se olvidó pronto, para desvarío de nuevas generaciones.

Robayna se siente atraído por el barroco, al que ha dedicado varios ensayos, porque en él ve, entre otras cosas, uno de los extremos de nuestra experiencia verbal; el otro sería la mística. En el primero, la lengua pierde su centro y se transfigura sin cesar ante la imposibilidad de ser fiel a su objeto. En la mística, frente a la inefabilidad de la experiencia límite religiosa, las palabras se adelgazan y vitalizan al borde mismo del silencio. El barroco es intelectual y su dinamismo está jalonado de sombras y reflejos, de espejeos sonoros y semánticos; exaltación de la forma mordida por un pesimismo ontológico, juego e ironía, pasión y geometría. La luz del barroco es negra. ¿No se ha llamado a Góngora luciferino, y al barroco brasileño Gregorio de Mattos, *boca do inferno?*

Ahora bien, la influencia barroca en Robayna no opera ensortijando la frase ni tampoco participa de los tópicos humanistas propios de este período literario e histórico; incluso en el campo fonético, sus espejeos son distintos. Yo diría que los mecanismos son parecidos, pero se lleva a cabo la tarea literaria con resultados distintos: la economía verbal de Robayna es moderna: cuida que las palabras no hablen demasiado. Por otro lado, Robayna no está reñido con el objeto, con la materialidad del mundo exterior, todo lo contrario: hay en sus poemas un insistente desvelamiento por la exterioridad, por aquello que los sentidos perciben. Pero su labor como poeta no consiste en exaltar dicha exterioridad desde un código poético poetizante, tampoco desde el aliento de un Saint-John Perse o Pablo Neruda; su inclinación es la de revelar, descubrir las relaciones secretas entre las cosas. Hacerlo es situarse frente a las palabras, porque de eso se trata, con una conciencia afilada de que el sentido es transitorio. Todo es tránsito, pero en su movilidad y transfiguración, el poema fija los cambios, la epifanía del movimiento. La metamorfosis de los objetos y sus relaciones supone la transformación del sujeto poético, y este es uno de los puntos que a Sánchez Robayna interesa, tanto al crítico como al poeta. En su poesía asistimos a una transfiguración verbal del mundo que perciben los sentidos; transfiguración que, por una suerte de reversibilidad, supone la de los sentidos mismos. Se ha hablado en ocasiones de que es un poeta intelectual y, también, como si el intelecto fuera ajeno a las pasiones, frío. Es cierto que es un poeta inteligente, aunque su poesía no es de la inteligencia y sus laberintos. Pero la inteligencia no es un defecto, sino una cualidad. Su poesía, teniendo una fuerta carga metalingüística, es enormemente física y, yo diría, de una considerable temperatura. Pero en esto, como en todo, depende de qué nos caliente, de cuántos grados nos enciendan. Nada más difícil de establecer en literatura que el tan traído calor o frío. Antonio Machado, que fue un poeta intelectual, dijo aquello de que el intelecto no canta, heredando una actitud beligerante que en España se encargó de no querer entender el barroco. No fue casualidad, sino consecuencia natural, que Machado no entendiera a los jóvenes poetas del 27, a los que él llamó «del nuevo gaitrinar»: no supo comprender la tradición que los alimentaba.



Poesía inteligente y crítica, la de Robayna es también visual. He aquí una afinidad con su admirado Góngora, poeta eminentemente visual. Por otro lado, la luz, el sol, baña toda su poesía. Es el sol de todos los días, pero es también, y esto sí es un logro, el sol del poema. Aunque es visual se resiste a la inmediatez: tiene su tiempo, requiere del nuestro, necesita realmente del lector, no de un mirón pasivo. Ver es, en sentencia ya clásica, pensar. La poesía es, como se deduce del título de Haroldo de Campos, la educación de los cinco sentidos. No los sentidos educados, sino abiertos a la fuerza reveladora de la poesía. Mirada mental: lo que se ve se piensa, lo que se piensa se oye, lo oído se respira; de esta manera la experiencia se despliega enriqueciéndose en una conformación verbal donde lo sentido y lo pensado se enlazan y se transforman en una unidad llamada poema.

La tentación de preguntarse sobre qué escribe Sánchez Robayna es legítima. Sólo que preguntarse sobre el asunto de su obra es preguntarse también por el cómo. Robayna está tentado de poner a la palabra en *su lugar* y no en el lugar de algo. ¿Pero cuál es el lugar de las palabras? Cargada de significados, cualquier palabra es ubicua y, al mismo tiempo, carece de lugar. Siempre le guarda el sitio a algo o a alguien. Lo que es o quien es, está por venir, así las palabras hacen sitio yendo de un lugar a otro en una errancia que es nostalgia de suficiencia. Como es sabido, Mallarmé soñó, puesto que el mundo es indecible (inefable), con escribir un libro que fuera el doble del universo. Ya que las palabras no coinciden con las cosas y su fundamento es un hueco sin fondo, las palabras habrán de ser otras cosas. La falta de coincidencia la vivió como una carencia de ser y pretendió en *Un coup de dés* que las palabras fueran, que tuvieran categoría ontológica. En nuestra lengua, el chileno Vicente Huidobro creyó que el poeta podía ser un «pequeño dios», un creador, un hacedor. En *Altazor,* poema que hereda esta escisión entre significado y significante, la palabra poética cae hacia arriba y en su ascensión celeste deja de significar para alcanzar una realidad cercana a la presencia. Las palabras son cosas. Esto es, al menos, lo que pretendió. Pero si en verdad las palabras fueran cosas ¿podríamos leerlas desde ellas mismas? Desde el medievo decimos que el mundo es un libro, que es lenguaje, escritura; pero es una escritura, habría que matizar, que leemos con otra. Vemos el mundo como una analogía, signos y señales que metaforizamos en un sistema de significación. Leemos el texto infinito y sin centro del mundo a través de la analogía. Gracias a ello el mundo se hace susceptible de ser imagen; la imagen, mundo. La pintura abstracta ha sido en nuestro siglo la consecuencia lógica de esta tensión entre mundo y representación, entre voluntad de forma y proyección sentimental. La abstracción parece decirnos, en una reducción precipitada, ni mundo ni sujeto. Aunque la consecuencia es lógica, el problema que plantearon Mallarmé y Cézanne no parece resuelto por esta vía. Robayna, tentado en algún momento por una poesía abstracta, ha ido incidiendo, cada vez más, en una dialéctica no reductiva ni sintética, sino en una poética que constata que la palabra poética es el lugar de la aparición. Si se interesó por la abstracción era, creo, porque ésta trataba de redimir a la expresión



de su vasallaje, pero al mismo tiempo se observa en su obra que esa dependencia no puede ser anulada: hay mundo, y el lenguaje ni puede ser ajeno a él ni constituirse en un código autónomo. Esta tensión, aunque está en los primeros libros de Robayna, se hace más evidente, con acento ligeramente dramático, en *Palmas sobre la losa fría*. La palabra en el lugar de la palabra nos dice continuamente su vocación de mundo, y esto puede verse en poemas como «Arena espejo fuego», «Por agosto», «Cifra del Arrecife» y algunos otros.

Robayna escribe el poema porque lo que un poeta quiere, es justamente esta aparente obviedad, que el poema se haga. Leer ese poema es asistir a la visión, audición, meditación y conjugación de un conjunto de islas, archipiélago de rocas, terrazas, gaviotas, pasos, playas y espumas. Un gran cielo como una página en blanco. Islas ígneas: archisignos. Pedregal de signos: espuma, aire. La mirada de Andrés Sánchez Robayna es un cubilete que agita unas cuantas palabras convertidas en una suerte de azar y rigor. Sus variaciones y recurrencias patentizan la inagotabilidad de la obra. No la palabra última, sino la voz que se convierte en eco que, una vez más, se torna voz: errancia del sentido y de los sentidos. Estos ecos y reflejos no son los de Borges. En él, heredero de Quevedo, Hume y Schopenhauer, los espejeos dialécticos nos muestran un poso de irrealidad; las imágenes no son presencias, no tocamos el mundo, parece decirnos el gran escritor argentino, aunque sus escritos muchas veces le contradigan. En cambio, en Robayna las imágenes son presencias en las que se hace evidente tanto su manifestación como su silencio.

«El silencio se habla», escribe el autor de *La Roca*. El silencio no es, sólo, lo callado; el silencio es el mundo más allá del lenguaje: ese tejido de relaciones que el poeta hace aparecer en el espacio de sus versos. Para ello, para que el poema se llene de mundo, el yo del poeta se diluye: no es un obstáculo, es una transparencia. No es que no exista: hay un poeta que escribe unos versos, pero el poeta es, en profundidad, el no obstáculo, el que permite la aparición del lenguaje en un grado cero de referencialidad condicionada y con un alto grado —en el caso que nos ocupa— de reversibilidad. Esto puede verse en uno de los mejores poemas de *Clima*, «Cifra del Arrecife». Reversibilidad: las cosas tienden hacia el signo y éste tiende hacia las primeras. El arrecife es una inminencia de signo, y la marca del sol que se encrespa en los vórtices negros de la piedra es también huella, no en los pensamientos (que sería un ejercicio de carácter intelectual), sino en el pensar, en el acto mismo de la intelección. La mirada del poeta es como un sol que esculpe, sobre las olas y el negro arrecife, presencias fugaces. Ante este paisaje, el poeta presiente su realidad inalcanzable y por ello dice que «detrás / de la sílaba negra [hay] un pleno precipicio / colmado de su estancia». Esta observación deviene de la cercanía misma de una palabra que se escribe (se inscribe) en sus bordes. Henri Lefebvre escribió que el silencio «está dentro del lenguaje y al mismo tiempo en sus fronteras», pero, añado por mi cuenta, la lengua de todos los días, dicha y escrita, tiende sobre todo a la opacidad, a la estratificación, a rellenar todos los huecos. Gran parte de los escritores son como un alfarero que

tratara de llenar de arcilla los huecos de los cántaros, sin comprender que es el hueco, como se sabe desde el inicio de la alfarería y desde Lao Tse, el que hace al cántaro.

Robayna no postula el silencio, no es un místico sino un poeta; tampoco un determinado silencio, como en el caso de Rimbaud que cambió la palabra poética por la acción. Robayna es poeta y cree en las palabras tanto como descree de ellas. De lo que trata es de la ubicación del silencio en el fundamento de su escritura, en ocasiones substantivando el espacio gráfico, las pausas, dotando a su dicción de una fuerza inusual.

Palmas sobre la losa fría (1989) es un libro clave en la obra de Robayna. Y su singularidad tal vez no esté sólo en lo que nos revela en sus poemas, sino también en el espacio que abre en la obra de Robayna. En él se introducen formas expresivas que hasta ahora su autor había dejado de lado. En primer lugar, introduce aspectos subjetivos, interrogaciones y situaciones que más que corresponder al sujeto poético (aunque también es así), tienen que ver con la persona antes de que pueda pronunciarse o inscribirse como sujeto que surge de la experiencia poética. Se podría decir que toda la obra anterior de Robayna está muy centrada en una preocupación sobre el poema mismo, sobre la posibilidad misma del poema. De hecho, su obra crítica paralela es buen ejemplo de esto: lecturas e investigaciones casi siempre relacionadas con asuntos de poética. Creo que es un tema fundamental: cómo se concibe la poesía, cuál es el papel del poeta, qué dice el poema, qué se puede conocer o vivir a través de la poesía, etc. La poética conlleva una postura ante el mundo al serlo, en primer lugar, ante el lenguaje con el que se trabaja. Es cierto que a veces nos gustaría que Robayna, conociendo tan bien las poéticas que van desde Mallarmé a Paz, discutiera más las tentativas, las promesas y sus logros. También es verdad que no es fácil: su obra crítica, las elecciones de sus ensayos, están profundamente relacionadas con su propio hacer como poeta. Por ejemplo, cuando Francis Ponge, un escritor sobre el que Robayna ha escrito, habla de la «redención de las cosas (en el espíritu del hombre)», podemos pensar en muchos de los poemas de nuestro autor en los cuales trata de desplazar el antropomorfismo excesivo heredero del romanticismo hacia una preponderancia del mundo. Ya he señalado ese adelgazamiento del sujeto en su obra, que es un intento de esto que él mismo ha visto en Ponge.

Que el lenguaje es el testimonio de nuestra distancia y de nuestra tensión hacia las cosas, es el argumento de esta nueva obra de Sánchez Robayna. Desde el comienzo parece evidente que en este intento de «redención» de las cosas y por lo tanto de reconciliación del hombre con el mundo no verbal, el sujeto ha entrado en crisis. «Hemos salido», escribe Robayna dramatizando la presencia del lenguaje como un estar de más y, al mismo tiempo, asumiendo la fatalidad de saber que sólo diciendo la palabra que es mundo podremos salvarnos del exilio, de una palabra endurecida ante las cosas. *Palmas sobre la losa fría* puede ser leído como el diario de una peregrinación hacia el lugar de la espera donde «la voz humana herida de sed y resplandor» aguarda, desde el silencio, el cuerpo de la palabra. Creo entender que ese cuerpo



es el del principio, no el histórico, sino el que late en cada instante y al que atribuyó Rilke unidad corporal. Al leer este libro se entienden mucho mejor los anteriores, porque su estilo es más directo. Parece como si el poeta, dueño ya de una seguridad literaria consistente en una profunda crítica del sujeto, pudiera ahora, en una lengua que no ha perdido su economía esencial, decir algo sobre el testigo de ese mundo. Lo que dice es una dramatización del poeta que ve su propia muerte en la imposibilidad de decir el mundo. Robayna busca «saber la lengua áspera / de la pardela en el acantilado». Quiere tocar el mundo al decirlo, salvarse en la plenitud de una palabra que nos devuelva a la mismidad del mundo.

En ese tránsito de la palabra al mundo y de éste a la palabra, Andrés Sánchez Robayna ha escrito varios de sus mejores poemas («La estrella», «La espera al sol»), y ha dado un nuevo paso en su obra. No sé si ha encontrado la respuesta, más bien se ha hecho preguntas acertadas, o más correctadamente: su testimonio poético, al devolverle la dignidad a las palabras redime a las cosas («en el espíritu del hombre»), como quería Ponge, de su silencio. Es cierto que hay muchos temas que no aparecen en su obra, y a veces se echa de menos la mirada del otro, la ciudad, los gestos cotidianos. Pero ignoro si es justo reprochárselo. Más que elegir los temas, éstos nos eligen. Un tema, un verdadero tema, no se puede elegir[1].

Juan Malpartida

[1] *La poesía de Sánchez Robayna hasta 1985, ha sido recogida en el volumen* Poemas (1970-1985), *Ediciones del Mall, Barcelona, 1987. Posteriormente ha publicado* Nikki, *Newman/poesía, Málaga, 1988;* Palmas sobre la losa fría, *Cátedra, Madrid, 1989. Como ensayista ha publicado, entre otros escritos,* El primer Alonso Quesada *1977,* Museo Atlántico *1983,* Tres estudios sobre Góngora, *1983,* La luz negra, *1985,* Para leer «Primero sueño» *de Sor Juana Inés de la Cruz, FCE, México, 1991. Ha traducido a numerosos poetas, entre los que cabe señalar: Haroldo de Campos, Salvador Espriu y Wallace Stevens.*



Poemas

La espera

No es nada, solamente es una noche
clara de enero. La tierra, los ramajes,
reposan. Y la mano que ayer se sumergía
puede ya alzarse, pura, hasta el mar extendido.

Visible el círculo nocturno, en silencio
la casa, la terraza bajo la luz lunar.
Es la noche que yace en otra noche oscura,
temblorosa, en sigilo, en la inminencia.

El despertar

Como la palma que entreabre
el cielo, y se divide, al alba,
en nudos húmedos, entera
y dividida en su unidad.

Como la roca matinal en átomos
de albor, de luz depedazada,
bebe, cuerpo, el rocío de los mundos,
la luz parada sobre el mar.

Una hoguera, y el centro de la muerte

I

Un rito de febrero llega ahora
hasta el fondo del aire: queman ramos
de eucalipto, camino de la casa.
El aire sabe de ese olor, y sopla
las brasas leves, laten en el cielo
los reflejos del gris en nubes bajas
copiando la ceniza que ya cae,
abatida, completa, se diría
cumplida por los círculos terrestres.

Arden las hojas secas, otro soplo
del viento vuelve a remover las ramas
expectantes. Volvían a la tierra
como ceniza temblorosa, junto
a la trevina, por los matorrales,
bajo el estrago de febrero.

Tierra,
en el enigma de las hojas,
en el enigma de la luz, que es
la misteriosa sombra del ramaje
en nuestro rostro, ¿qué mirada puede
contemplarte un momento sin que vea
arder, sobre los ramos de eucalipto,
el fondo de los ojos, esos mismos ojos,
el cuerpo todo? Ardíamos.

El cielo atormentado,
la hierba como en un postrer destello,
en la masa solar, la luz quemada,
parecían cruzarse, cifrarse por los rostros.
Y en torno, el olor de la tierra, indescifrable,
en un viento de astillas, y que soplaba, roto,
otra vez, sin piedad, por la tierra desnuda.



II

Y la zarza, en la aurora, ¿presentía
el incendio del cielo? Nubes rojas,
y el hosco crepitar de ramas vivas,
la combustión del aire que llegaba
hasta el muro, la luz que ennegrecía
el árbol estuoso, y el temblor
de una tierra entregada a la ceniza,
a la llama, estertores de la hoja
que brilló sola en junio y ahora yace
arqueada, en los grises del cielo,
y la cal de la muerte que nos mira
desde aquel muro, ¿habían presentido
la brasa, el borde negro de los fuegos?

Tierra, que una luz abandona,
tu soledad eleva una copa sagrada,
un vaso de humo negro hasta el temblor
de la zarza en la aurora, y de la rama
que cruje en el estrago, en la tormenta.

III

El pájaro, en las cercas del invierno,
por el alambre, por los muros grises,
o por la piedra, o por la rama, arriba,
su grito oscuro, alzado entre la hierba,
en dos silencios, entre brumas.

Dos pausas de silencio y, luego, el grito
oscuro, sí, se alzaba y se entregaba,
se abría paso hasta la tierra,
un canto hasta las hojas silenciosas,
hasta el último ardor, un canto oscuro,
incomprensible, dije, hasta el silencio,
el último silencio que el pájaro iba a oír.

¿Incomprensible? Nada,
entre lo audible y lo inaudible
entre lo oído y el oído
entre el silencio y lo que oímos
un canto oscuro, nada más
escuché por la hierba, un canto oscuro.

IV

Tierra, ¿nos prometiste, alguna vez,
acaso, algo distinto de ti misma?

El fuego prende ahora en la hojarasca,
y se ennegrece el cielo, y por los muros
la lobelia se yergue, casi azul,
almenada en su brote deslumbrado.
El matorral, y la trevina pobre,
se alzan en la luz última, y decimos
que todo nacimiento y toda muerte
latían en el fuego. Fue tu sola
promesa arder junto a la flor,
como nosotros, tierra de inminencia,
sin comprender, camino de la casa,
nada distinto de ti misma, oscura
tierra de enigma, tierra de sacrificio.

La misteriosa sombra del ramaje
en nuestro rostro. Vimos
la sombra y la ceniza,
una forma, tal vez, del destino en la hierba,
entregado en la forma de la brasa,
en el borde del fuego, y en los nudos
negros de la ceniza el otro resplandor,
el del brillo en las hojas, nuestra muerte,
el oro de la hoja en otro tiempo,
ahora entregado y ya cumplido,
solo, sobre los círculos terrestres.

Andrés Sánchez Robayna

Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro

Santa Ana madre y Santa Ana maestra

Cada veintiséis de julio se celebra en el barrio de Triana de Sevilla la «Velá» de la «Señá Santa Ana». El culto a la santa tiene su centro en la parroquia del mismo nombre situada frente a la antigua Universidad de Mareantes, en un barrio históricamente caracterizado por la presencia gitana. Si nos adentramos en la cálida iglesia mudéjar de ladrillo y madera, nos sorprenderá ver en el altar mayor, y en el lugar usualmente reservado al Dios padre y/o al Dios hijo, una escena familiar de distinto género: Santa Ana, la Virgen y el niño comparten honores en una nave circundada por imágenes femeninas. Este grupo familiar, que los historiadores del arte denominan Ana «Selbdritt» (en Alemania) o «Meterza» (en Italia) expresa una alegoría religiosa. Se trata de una Trinidad más concreta y carnal, la de la madre, la hija y el nieto, frente a la Trinidad espiritual del Padre, el Hijo y el Verbo[1]. Una Trinidad que conoce su apogeo en la misma época en que se registra la creencia en el Trinubium o triple matrimonio de Santa Ana, madre de las tres Marías[2]. Durante todo el siglo XV, en Flandes y especialmente en Alemania, los artistas retoman sin cesar el tema de la Santa Parentela junto al de Ana «Selbdritt» o Trinitaria «qui en quelque sorte n'en était qu'un élement», representaciones ambas en las que, «toute l'importance est donnée à l'élement feminin»[3].

El componente femenino en el culto a Santa Ana está relacionado con la maternidad y con la familia, con la genealogía y el linaje matrilineal. Es quizá por ello que, a pesar de que no encontramos noticias sobre la familia de María en los escritos canónicos, la piedad popular haría triunfar la historia apócrifa del Protoevangelio de Santiago, especialmente durante la Edad Media[4]. Sin embargo, la representación iconográfica de ambas figuras no se reduce a escenas familiares con el niño Jesús. Un ejemplo significativo es el grupo escultórico de José Montes de Oca, que se encuentra en la

[1] *«Le thème d'Anne Sebdritt, de Sainte Anne trinitaire fut surtout traité par les artistes des pays germaniques dans la seconde moitié du XV siècle; ces compositions sont fréquentes dans les Flandres; les graveurs allemands répandent le sujet dans toute l'Europe» Vid. Dominique Costa,* Sainte Anne, *Musée Dobré, Nantes, 1966, pág. 30.*

[2] *La leyenda de las tres Marías y de la «Santa Parentela» debe su popularidad a la visión de Santa Colette (1406), más tarde abadesa de las Clarisas de Ganel,* Op. cit., *pág. 24. Es precisamente a «Saintes Maries de la Mer» donde los gitanos acuden todos los años a prestar culto a una doncella de las dos hermanastras de la Virgen, Sara la Negra.*

[3] Op. cit., *pág. 25. Vid. El estudio clásico de Beda Kleinschmidt* Die heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum, *Düsseldorf, 1930.*

[4] Op. cit, *pág. 13.*



Iglesia de El Salvador de Sevilla. La escultura representa a Santa Ana que enseña a leer a María niña, una imagen de gran fuerza simbólica en el mundo cultural de la Contrarreforma que los artistas sevillanos reproducirán, especialmente durante los primeros años del siglo XVII. La imagen escultórica presenta analogías con las imágenes pictóricas que de dicha escena se encuentran en varias iglesias sevillanas[5] y ambas parecen relacionarse con el modelo hagiográfico de una santa, modelo de oración para las monjas, cuyas «Alabanzas y Excelencias» escribiera en 1600 una agustina sevillana de origen genovés, Sor Valentina Pinelo[6].

El culto a Santa Ana, patrona de las costureras, de los sastres y de las bordadoras[7] parece intrincar sus raíces con las de un primitivo culto a las ancianas curanderas. «Saint Anne, est une sorcière».

Como tal es representada iconográficamente, nos dice Jean Wirth, insistiéndonos en el aspecto milagroso de la imagen de Ana. El culto y la devoción a la santa parecía peligroso a ciertos teólogos, no sólo por su conexión con prácticas en «superchería» o brujería. Los teólogos ortodoxos, ya antes de la Reforma, dudaban de la historia de la Santa Parentela por sus implicaciones: una especie de duplicación simétrica de una Trinidad patrimonial en una Trinidad matrimonial, triada de hijas llamadas María, que engendrarán a Cristo y a sus compañeros más próximos[8].

Lo cierto es que es precisamente en Bretaña, la tierra de las hadas y de los *lais* de María de Francia, donde la devoción a la santa compite con el fervor alemán[9]. Por otra parte, confundida a veces con María, se la representa en conexión con el culto a Isis/Astarté, la diosa mediterránea de las leyes, la fecundidad y la agricultura. En este sentido nos parece indicativa la intuición de Havelock Ellis[10], quien no dudó en relacionar antropológicamente las procesiones de Astarté de la Sevilla pagana con las anuales procesiones de primavera en las que la diosa Virgen, a hombros y bajo palio, es seguida por una multitud de fieles por las calles de Sevilla. Cuenta

[5] *Carmen Calderón Benjumea en* Iconografía de Santa Ana en Sevilla y Triana, *Arte Hispalense, Sevilla, 1990 nos ofrece una introducción al culto y a la imaginería de la Santa en Sevilla y conventos de provincias. Su índice de «Santa Ana Maestra» da cuenta de 37 imágenes, de las cuales once pertenecen a conventos femeninos.*

[6] *Santa Ana se propone como modelo de oración en la hagiografía de Pinelo. Un modelo íntimamente ligado a la lectura de los Salmos y del Cantar. Vid. Lola Luna, «Sor Valentina Pinelo, intérprete de las Sagradas Escrituras»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *febrero 1989.*

[7] *Es patrona también de carpinteros y ebanistas. En la* Bibliotheca Sanctorum, *se subraya: «Meno chiaro il motivo per cui... fu scelta a protettrice da numerose categorie di lavoratori come gli orefici, i falegnami, gli ebanisti, i minatori» (pág. 1272). D. Costa subraya el hecho de que Ana fue «Tabernáculo» de María, y que quizá sea este título el que la conecte con las cofradías de ebanistas y carpinteros. Los mineros de Anneberg en Alemania la consideraban una Santa relacionada con las entrañas de la tierra.*

[8] *Jean Wirth, «Sainte Anne est une sorcière»,* Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, *Vol, XV, 1978.*

[9] *Habría que señalar el santuario de Auray en Bretaña y el de Beaupré en Canadá, donde los bretones han difundido el culto a la santa.*

[10] The Soul of Spain, *págs. 364-367, esp. 366. Las tempranas intuiciones de Ellis coinciden en gran medida con las más recientes investigaciones. Vid. P.C. Berger,* The Goddes Obscured: Transformation of the Grain Protectress from Goddess to Saint, *Boston, Beacon Press, 1985, esp. págs. 4, 12-13. R.B. Egan, «Isis: Goddess of the Oikoumene» en* Goddesses in Religions and Modern Debate, *ed. by Larry Hurtado, Scholars Press, Atlanta, 1990, págs. 123-144.*



la leyenda que fue precisamente en una de las procesiones de Astarté donde Justa y Rufina, ceramistas trianeras según la tradición, se negaron a adorar a la imagen de la procesión. El agravio a la multitud enfurecida por el fervor provocó un tumulto que acarreó la prisión y el martirio de las futuras santas patronas de la ciudad de Sevilla. Vemos, en este caso ejemplar, cómo el culto a la diosa benefactora y milagrosa que establece la Justicia estaba arraigado, según la tradición, en la Hispalis antigua, precisamente en el barrio del puerto comercial que sería futuro asentamiento gitano, donde encontramos todavía a Ana y a su hija sentadas en el altar mayor de la iglesia parroquial[11].

En el orden simbólico, la maternidad y el principio femenino, han sido considerados fases previas al lenguaje y al discurso[12]. Sin embargo, Santa Ana no sólo parece representar simbólicamente el conocimiento y el «logos» especialmente en las escenas en las que aparece como agente de la transmisión cultural en la educación a la lectura. Representa también, y principalmente, a la madre educadora donde «la matrice della vita» es «la matrice della parola»[13]. La representación de Santa Ana maestra, tal y como la desarrolla el Renacimiento, consagra a Santa Ana como «patronne des bonnes mères de famille» y coincide con la desaparición de los antiguos temas familiares de la Virgen[14] a partir de las regulaciones sobre las imágenes de Trento y las corrientes reformísticas[15]. La importancia de Santa Ana en la sociedad medieval precursora de la edad moderna radica principalmente en el fervor del culto a un principio femenino que simboliza la familia como estructura social de los nuevos estados modernos[16].

La imagen de una Santa Ana familiar transgrede en cierta medida las normas del arte religioso tanto reformista como contrarreformista. ¿Cómo osan los artistas re-

[11] *El culto a Isis en la época romana se extendía por todo el imperio. Los lugares de culto eran normalmente puertos y centros comerciales, «the festivals, on the other hand, were public and involved the masses. The procession included the carrying of a statue and a boat in apparent reenactment of the journey of Isis to recover the defunct Osiris». Vid. Howard Clark Kee,* Miracle in the Early Christian World, *Yale University Press, New Haven & London, 1983, págs. 127-128.*

[12] *Luisa Muraro hace notar que en las teorías psicoanalíticas del lenguaje: «come la cultura ci e si separa della natura, così è necessario che ci separiamo dalla madre e che voltiamo le spalle all'esperienza di relazione con essa, per entrare nell' ordine simbolico e sociale, l'agente di tale separazione essendo il padre». «Tutto questo é molto verosimile ma non é vero. Non é vero per la semplice ragione che noi impariamo a parlare dalla madre o chi per essa, e lo impariamo non oltre o extra ma come parte essenziale della comunicazione vitale che abbiamo con lei». Vid.* L'ordine simbolico della madre, *Editori Riuniti, Roma, 1991, pág. 42.*

[13] Op. cit., *pág. 43.*

[14] *Santa Ana en la Puerta dorada, La Parentela de Santa Ana y Santa Ana Trinitaria. Hay que remarcar que la Reforma protestante rechazó como no canónicos Evangelios Apócrifos que el Concilio de Trento incluyó en su diseño de la Biblia Vulgata (1546).*

[15] *Dominique Costa,* Op. cit., *págs. 7, 39.*

[16] *Vid. E. Schulte van Kessel ed.,* Women and Men in Spiritual Culture XIV-XVII Centuries, *Netherlands Government Publishing House, La Haya, 1986, págs. 177-192. Ton Brandenbarg, «St. Anne and her Family. The Veneration of St. Anne in connection with concepts of marriage and the family in the early modern period» en L. Dresen-Coendrers ed.,* Saints and She-Devils. Images of Women in the 15th and 16th centuries, *The Rubicon Press, Londres, 1987, págs. 101-128. K. Ashley & P. Sheingorn,* Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society, *The University of Georgia Press, Athens & London, 1990.*

presentar la historia de los padres de María? Según E. Mâle, en los años siguientes a Trento se suprimen de los breviarios los oficios de Joaquín y Ana por su origen apócrifo[17], pero ya en 1584, Gregorio XIII consagra la fiesta de Santa Ana, y a lo largo del siglo XVI la tradición se acrecentará para volver a su popularidad a principios del siglo XVII[18]. Según Mâle, a pesar de las obras dedicadas a la santa por los escritores religiosos, especialmente del Carmelo descalzo y de los franciscanos, los historiadores y críticos muestran sus reservas hacia la historia de los padres de la Virgen, si bien la multiplicación de sus imágenes y el número de obras que se le dedican indican que los fieles seguían manteniendo el culto[19]. Mâle señala que entre estas imágenes, «le XV^e siècle avait multiplié l'image de Sainte Anne faisant l'education de la Vierge» y que «le XVII^e siècle est attaché à ce théme, qui semblait suspect à quelquesuns»[20]. Entre los defensores de esta representación menciona Mâle a Francisco Pacheco, pintor sevillano y escritor de un tratado de iconología[21].

Santa Ana dando lección a la Virgen

La variante iconográfica de Santa Ana que enseña a leer a María, nos presenta a primera vista un modelo de educación para las jóvenes: una maestra anciana sostiene un libro entreabierto ante una joven alumna obediente a sus enseñanzas. Sobre este modelo, variante de las representaciones de Santa Ana, nos comenta Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura:*

> Con menos fundamento, y más frecuencia, se pinta hoy la bienaventurada Santa Ana enseñando a leer a la Madre de Dios, cuya pintura es muy nueva, pero muy abrazada del vulgo; digo nueva, porque he observado que hará veinticuatro años, poco más o menos, que comenzó, hasta este de 1636, de una Santa Ana de escultura que estaba en una capilla de la Iglesia Parroquial de la Magdalena, la cual acompañó después un escultor moderno con la Niña leyendo; de donde pintores ordinarios la extendieron, hasta que el licenciado Juan de Roelas (diestro en el colorido, pero falto en el decoro) la acreditó con su pincel en el convento de la Merced de esta ciudad; donde está la Virgen arrodillada delante de su madre, leyendo en casi un misal, de trece a catorce años, con su túnica rosada y su manto azul sembrado de estrellas y corona imperial en la cabeza.

Pacheco incide sobre la «verosimilitud» de esta pintura narrativa; si en los apócrifos María es presentada al templo a los tres años, ¿cómo puede su madre enseñarle a leer? ¿sabía María leer? ¿quién le enseñó? El primer argumento argüido por Pacheco es el de autoridades: «porque autores antiguos expresamente dicen que la Virgen aprendió las letras hebreas»[22]. Entre estos autores cita Pacheco a San Anselmo y San Epifanio, los cuales coinciden con San Bernardo en que lo que María «sabía por ciencia infusa, lo supo prácticamente»[23]. El autor del *Arte de la Pintura* argumenta a continuación sobre la intencionalidad de la escena:

[17] *Sin embargo, los apócrifos gozarán del reconocimiento de Trento.*

[18] *Emile Mâle,* L'art religieux de la fin du XVI^e siècle et du XVIII^e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trento. *Librairie Armand Colin, París, 1951, pág. 347.*

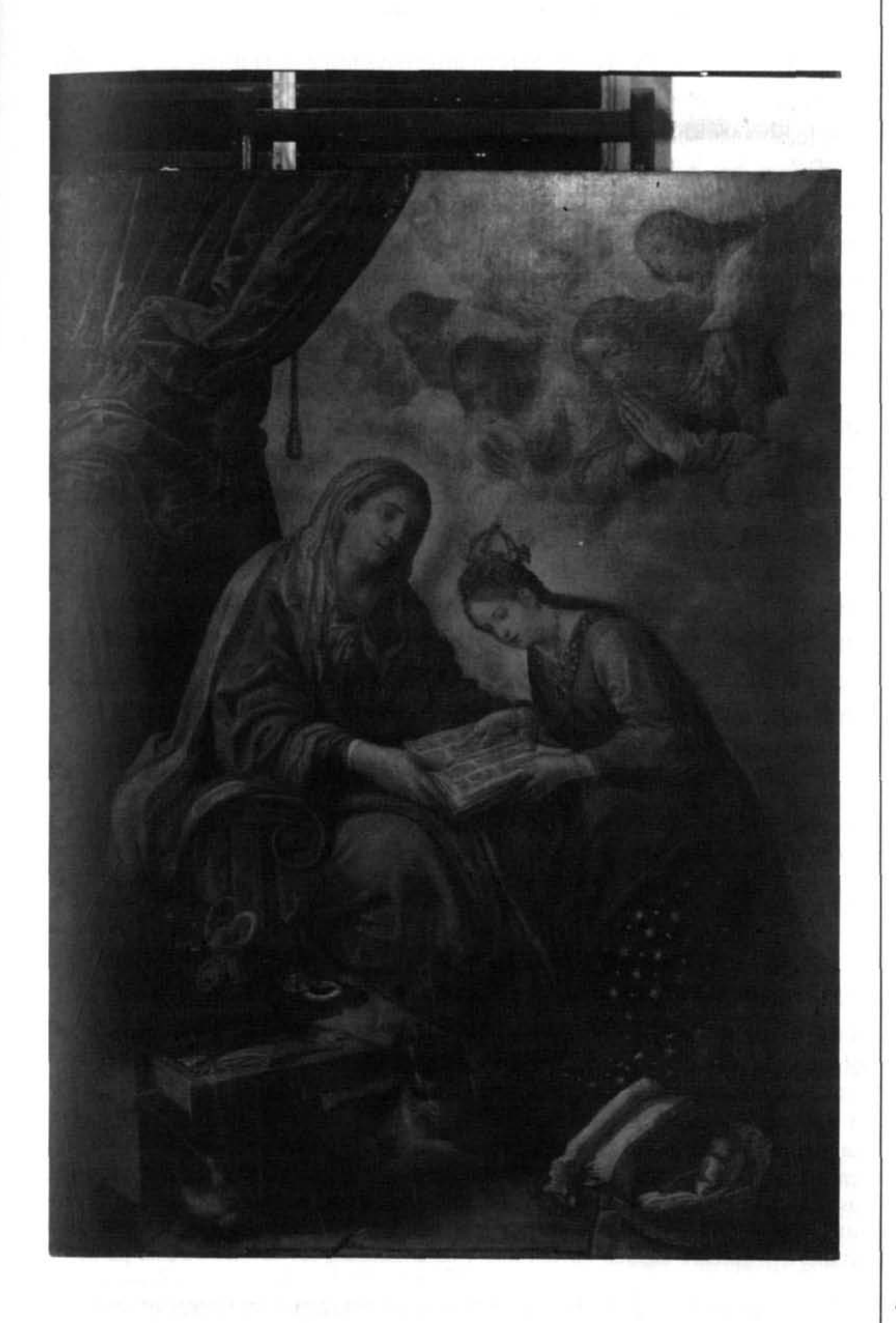
[19] Op. cit., *pág. 348. Parece ser que fue el* Tractatus de laudibus Sanctissimae Annae *(Magonza, 1494) de Giovanni Trithemius, la obra que contribuyó fundamentalmente a difundir la historia y la veneración de la santa. Vid.* Bibliotheca Sanctorum, *págs. 1270-1271.*

[20] *Mâle,* Op. cit., *pág. 350.*

[21] *Francisco Pacheco,* Arte de la Pintura, *ed. J.F. Cantón, Madrid, 1956, II vols.*

[22] *Pacheco,* Arte de la Pintura, *pág. 221.*

[23] Ibid.



Juan de Roelas: *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla). Fotografía de María del Rosario Murciano.



Así que, aunque sea verdad que la Virgen no aprendería de su madre, pero que en lo exterior se llegaría a pedirle lección, y querría que pareciese que le enseñaba, por hacer aquel acto de humildad y atribuir aquella gloria a su madre[24].

Los argumentos de Pacheco se deslizan progresivamente de la maestra a la alumna, no preguntándose cómo y de quién aprendería Santa Ana a leer para poder enseñar, sino focalizando su comentario en la figura de la Virgen: «por todas estas razones, y otras muchas que yo excuso, bien se compadece pintar a la Santa Niña leyendo delante de su madre»[25]. Más adelante intentaremos averiguar cuáles son las razones que Pacheco evita comentar y que le hacen excusar una representación no autorizada por la tradición; baste señalar que su desplazamiento en el análisis de las figuras, de la madre a la hija, elimina la asociación maternidad/lenguaje. El fervor mariano de Pacheco atribuye a María, «toda ciencia natural y sobrenatural» por «su purísima concepción» y por «la enseñanza del Espíritu Santo, lección de Escritura y experiencia». Si «fue maestra», «tuvo don de lenguas» y «enseñó por escrito», no fue porque sus padres le enseñaran las letras hebreas «pues la apartaron de sí y entraron en el templo de menos de tres años»[26]. Por otra parte, resulta obvio que el concepto de «verosimilitud» narrativa de Pacheco es una construcción imaginaria que utiliza los parámetros de las autoridades refrendadas por el poder eclesiástico. Si reconstruimos, con Ida Magli, la vida de María según las reglas de la sociedad hebraica de su tiempo (que seguían vigentes en la Palestina ocupada por los romanos) encontramos que como en el caso de cualquier niña hebrea de condición modesta, su educación tendría lugar en la casa, donde aprende a realizar una serie determinada de tareas:

provvedere al fabbisogno di acqua che deve essere attinta al pozzo, macinare il grano, cuocere focacce e verdure, tessere le stoffe indispensabili alla confezione di abiti e coperte. Per la femmina non é prevista nessuna educazione intellettuale. Impara a memoria la preghiera delle diciotto benedizzioni che é tenuta a recitare ogni giorno e ascolta il padre se ne ha il tempo, quando riferisce in casa ció che è stato detto nella Sinagoga[27].

El juicio de Pacheco sobre la representación de Santa Ana dando lección a Nuestra Señora es negativo[28], en primer lugar, por infringir las reglas del decoro (adecuación de la materia narrativa a la forma pictórica) y en segundo lugar, por atribuir el magisterio de María a Ana y no al Espíritu Santo:

Y así, impropiamente, se pinta aprendiendo, pues en tan tierna edad, era naturalmente, incapaz de este ejercicio, mas entrada en el Templo, enseñada del cielo, luego leía en todos los libros sagrados y profetas, como testifica Mantuano en sus versos y, así, concluyo en que, con más razón, rendiremos la gloria de este magisterio al Espíritu Santo, pues lo ejercitó más en la Virgen nuestra Señora que en ninguna otra pura criatura, y quedará logrado mi discurso y desaficionados los devotos de esta pintura[29].

El rechazo explícito de Pacheco a un magisterio femenino y su interés en desaficionar a los devotos de esta pintura contradicen la popularidad de dicha representación iconográfica. La lectura interpretativa de la escena como indicio semiótico señala,

[24] Ibid.

[25] Op. cit., *pág. 222.*

[26] Op. cit., *págs. 222-223.*

[27] *Ida Magli,* La Madonna, *Rizzoli, Milano, 1987, pág. 38.*

[28] *Si bien, Mâle,* Op. cit., *pág. 350, nota 3, menciona a Pacheco como uno de los defensores de esta representación.*

[29] *Pacheco,* Op. cit., *pág. 223.*



por otra parte, hacia un referente no explícito por Pacheco: la experiencia educativa de las jóvenes a través del aprendizaje de la lectura con una maestra, traducida en el código pictórico de la iconografía religiosa[30]. Esta hipótesis tiene en cuenta que las imágenes no son un medio directo de representar la realidad, sino signos que presentan una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia y que encubren un mecanismo de representación opaco, deformador y arbitrario, es decir, un proceso de mistificación ideológica en una determinada tipología cultural. Para interpretar el indicio necesitamos una lectura a dos niveles, el iconográfico atento a la catalogación de los motivos simbólicos en particular y el iconológico referido al horizonte simbólico de la imagen[31].

El libro y las figuras femeninas

Parecería tautológico afirmar que la representación pictórica del libro es posterior a la invención de la imprenta. Sin embargo, hasta ese momento crucial en la historia de la alfabetización y de la educación en la Edad Moderna, el valor simbólico del libro se encuentra asociado al códice manuscrito, de escasa circulación y de gran valor. La copia manuscrita presupone un conocimiento de la escritura, un aprendizaje posterior y diferente al de la lectura, y suele estar asociada a los centros de copistas medievales, en particular a monasterios o centros cortesanos. Por otra parte, en la iconografía religiosa el «Libro» es la «Biblia» y es común la representación de apóstoles, obispos, abades y abadesas con un libro en la mano, el cual no es un emblema distintivo de ningún santo en particular[32]. En cualquier instancia, el libro simboliza una cultura letrada y por tanto la pertenencia a una élite minoritaria[33].

El libro en combinación con una figura femenina[34] parece indicar una actividad religiosa de aceptación-transmisión de una ley divina, pues es índice de la Ley de la Escritura, como en el caso de la Sibila Pérsica. La Sibila Pérsica suele estar representada como una mujer anciana con un libro abierto —como a veces la Cumana—, una linterna, y en ciertas ocasiones con una serpiente a sus pies. Predica el nacimien-

[30] *Luis Prieto, «L'interpretazione di indizi», en* Saggi di Semiotica, *vol. II, Einaudi, 1990, págs. 87-121.*

Con la interpretación del indicio, en este caso la imagen de Ana enseñando a leer a la Virgen, «Si cerca infatti di acquisire un sapere a proposito di un oggetto distinto del indizio: questo oggetto costituisce l'oggetto al quale l'invia o si riferisce il sapere che si cerca d'acquisire con l'interpretazione dell'indizio e costituisce di conseguenza il referente di tal sapere», pág. 89.

[31] *W.J.T. Mitchell,* Iconology. Image. Text. Ideology, *The University of Chicago Press, Chicago & London, 1986, pág. 108.*

[32] *F.C. Husenbeth,* Emblems of Saints, *A.H. Goose & Co, Norwich, 1882, pág. 245. Vid. Louis Reau,* Iconographie de l'art chrétien, *París, Presses Universitaires de France, 1955-1959.*

[33] *«Literacy can be restricted to special groups such as the clergg», pág. 93. Walter H. Ong,* Orality and Literacy, *Methuen, London, 1982.*

[34] *Las figuras alegóricas como la Gramática en el ciclo de las Artes liberales están marcadas por una ambigüedad genérica (arbitrariedad) propia del carácter «abstracto» de los sistemas representados. Vid. Cesare Ripa,* Iconologia. *Sala delle Arti Liberali de los apartamentos Borgia en el Vaticano. Vid. Sabina Poeschel, «A Hitherto Unknown Portrait of a Well-Known Roman Humanist».* Renaissance Quarterly, *XLIII, I, 1990, págs. 146-154.*



to de Dios y la caída de Satán, y es su función profética la que transmitifica el viejo mito griego en leyenda romana y en interpretación cristiana desde los orígenes de la antigua liturgia[35]. En los Libros de Horas encontramos escenas de damas con libros o en actitud de leer o escribir[36], pero quizá sea en la pintura renacentista donde la proliferación de la escena haga adquirir al libro su mayor fuerza simbólica. En la pintura narrativa del Carpaccio (Gallerie dell'Accademia, Venezia), un libro, depositado sobre una escribanía circundada por anaqueles en la estancia de Santa Úrsula, adquiere una fuerza simbólica extraordinaria. Úrsula duerme un sueño profético que parece conectarse íntimamente con la lectura del libro[37].

Un trabajo exclusivo merecería el catálogo iconográfico de las representaciones renacentistas de la Anunciación. María, ante un libro abierto, recibe la visita de un ángel y acepta la palabra-ley en el escenario íntimo de una estancia femenina donde no suele faltar un escritorio y algunos códices o libros, como en la pintura de Fray Angelico o en la *Anunciación* de Leonardo de la National Gallery (Londres). Antonello da Messina parece culminar su arte pictórico en sus retratos aislados de una *Madonna leggente*[38]. Pero en todos estos casos, la imagen del libro aparece en relación con una única figura femenina indicando una actividad solitaria de lectura cuyo simbolismo religioso parece ser la observación de la ley y la recepción de una «ciencia infusa», conocimiento y logos, a través del Espíritu Santo.

El factor iconográfico más sorprendente de la representación de Santa Ana que enseña a leer a María niña es la interacción entre dos figuras femeninas y el libro, es decir, entre una figura que enseña y una que aprende. Para interpretar esta escena es necesario atender al horizonte simbólico e iconológico de la época a través de los discursos sobre la mujer y la educación. ¿Responde la escena a un referente real o imaginario de prácticas culturales? ¿Qué significado podemos atribuir al libro y a la escena?

El libro y la educación femenina

Si intentamos investigar los planes de educación para la mujer en los siglos XVI y XVII no podremos dirigirnos a los registros de Colegios y Universidades, y sin embargo, algún maestro o maestra debió enseñar a leer a las lectoras que se inscriben

[35] *F.C. Husenbeth, «Iconography of the Sibyls»,* Op. cit., *págs. 405, 406 y 408.*

[36] Les Heures d'Anne de Bretagne.

[37] *Patricia Fortini Brown,* Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio, *Yale University Press, New Haven & London, 1988. Fortini apunta el detalle de que una de las mecenas del ciclo de Santa Úrsula era una dama veneciana, y que el cuadro provocó los versos de una rimadora. La «Escuela de Santa Úrsula» era una congregación mixta de caballeros y damas venecianas interesados en las artes.*

[38] *Estas «madonne» parecen tener su origen en retratos y representaciones religiosas holandesas y alemanas. Vid.* Antonello da Messina, *Atti del Convegno di Studi tenuto a Messina, dal 29 novembre al 2 dicembre 1981, Universitá degli Studi di Messina, Facoltá di Lettere e Filosofia, especialmente imágenes, págs. 5, 6, 8, 11 y 26.*



en los textos del Siglo de Oro[39] y a escribir a nuestras pasadas y notables escritoras[40]. La hipótesis de una educación femenina conventual, de maestra a alumna, ha sido apuntada por los historiadores de las instituciones de enseñanza[41]. En este sentido es orientador el juicio de los tratadistas del siglo XVI, ya que parece confirmarse que la enseñanza de «mujer a mujer» no sólo era posible desde un punto de vista cristiano, sino preferible a la enseñanza de «maestro a alumna». Así lo recomienda expresamente Juan Luis Vives en su *Institución de la mujer cristiana*[42].

La interdicción genérica del maestro se dirige especialmente a las vírgenes consagradas a Dios, especialmente si tenemos en cuenta que la lectura del «Libro» sólo era posible, antes de su traducción a las lenguas romances, en las lenguas latina o hebrea. Es por ello que Isabel de Castilla había encargado a Juan Antonio de Nebrija la redacción de una gramática y vocabulario latinos. Nebrija afirma escribir las introducciones por deseo expreso de la reina Isabel:

> que no por otra causa me mandara hazer esta obra en latín i romance sino porque las mugeres religiosas y virgines dedicadas a Dios, sin participación de varones, pudieren conocer algo de la lengua latina[43].

La necesidad de una instrucción formal y de una educación en las letras latinas parece acentuarse en el marco cultural de la Contrarreforma. La prohibición de leer el «Libro» en traducciones al romance, fuerza a las lectoras católicas al conocimiento de las lenguas latina y/o hebrea, mientras que intensifica la lectura solitaria de las lectoras protestantes. La prohibición de la lectura en vulgar de la Biblia[44] hace suponer que la práctica educativa en los conventos femeninos de la Contrarreforma se dirigió hacia la lectura de la Biblia o de los Padres de la Iglesia[45].

[39] *Sobre las lectoras en la comedia se encuentra trabajando E. Bergmann de la Universidad de California, Berkeley.* Modo de la educación en época de la contrarreforma. *La Piqueta, Madrid, 1984.*

[40] *Vid. Entre la bibliografía la cuidada selección de M. Serrano y Sanz,* Antología de poetisas líricas, *dos vols., Madrid, 1923.*

[41] *Vicente de la Fuente,* Historia de las Universidades, Colegios y demás establecimientos de Enseñanza en España, *Madrid, Imprenta de la Viuda e hija de Fuentenebro, 1885, especialmente págs. 152 y 511. Kagan,* Universidad y Sociedad en España, *págs. 69-72. Ong subraya que debido a su base académica tanto el latín como la retórica «was sex-linked, a language written and spoken only by males» y la educación, un tipo de «male puberty rite»,* Op. cit., *pág. 113.*

[42] *Vid. trad. Juan Justiniano, Valencia, 1524.*

[43] *F. Rico, «Un prólogo al Renacimiento Español. La Dedicatoria de Nebrija a las Introducciones Latinas (1488)», en P. Piñero y R. Reyes, eds.,* Homenaje a Marcel Bataillon, *Universidad de Sevilla-Université de Bordeaux III, 1981, págs. 31-93.*

[44] *Existen traducciones al Vulgar en el siglo XV. Vid. E.M. Wilson, «Spanish Versions»* The Cambridge History of the Bible, *Cambridge (England), 1963. A. Márquez,* Los Alumbrados, *(2ª ed.), Taurus, Madrid, 1980, pág. 113. Según algunos autores las prohibiciones se remontan a 1492. Vid. J.M. de Bujanda, ed.,* Index de L'Inquisition Espagnole 1551, 1554, 1559, *Geneve, Librarie Droz, 1984, V, pág. 42.*

[45] *«In particolare... si vedano il Prologo del Commentarium ad Isaiam prophetam, dedicato «alla virgo Christi Eustochio» (P.L. Migne, vol. 24, coll. 17 sg.); l'Epistola ad Furiam de virginitate servanda (P.L., vol. 22, coll. 550-560); l'Epistola ad Letam de educatione filiae (P.L. vol. 22, coll. 867-878); l'Epistola ad Gaudentium de Pacatuale infantile educatione (P.L., vol. 22, coll. 1095-1099». Vid. S. Caribbo, «Ignoratio Scripturarum, Ignoratio Christi est. Tradizione e pratica delle scritture nei testi monastici femminili del XVII secolo»,* Rivista Storica Italiana, *Anno CI, Fascicolo I, Gennaio 1989, págs. 101, nota 38.*



S. Caribbo subraya el papel de Luis de León en esta tendencia pedagógica que tiene como libro fundamental las Sagradas Escrituras. De ahí surge un «breve ma intenso periodo della scrittura femminile monastica»[46]. Compartimos con la autora la hipótesis general de que durante el Barroco se produce una «explosión en los muros de la clausura de la escritura femenina», matizando que este fenómeno, si bien notable en el período que va de mediados del XVII a mediados del XVIII, forma parte de una tradición elitista que puede concretarse en los nombres de Hrotsvitha de Gandersheim o Hildegarda de Bingen[47] y culminará tras el magisterio de Teresa en el Barroco contrarreformista. Por otra parte, y como ella menciona, ya desde San Jerónimo es fundamental la atención a la educación de las vírgenes y religiosas, pero es en el siglo XVI con la creación del estado moderno cuando la educación de la mujer se convierte en una cuestión palpitante, no sólo en el ámbito religioso. Como ha demostrado Joan Kelly, el libro III de *Della Famiglia* de León Alberti (ca. 1435) y *El Cortesano* de Baltazar Castiglione representaron los enunciados de domesticación burguesa de la mujer laica. La historiadora norteamericana pone en tela de juicio el esquema periódico y las afirmaciones de Burckardt sobre la existencia de un Renacimiento femenino, paralelo e idéntico al masculino. Por el contrario, piensa Kelly, es el Renacimiento quien establece y limita los papeles y la situación de la mujer al compararla con el hombre y regular su sexualidad, su situación económica y política, su función cultural y la ideología sobre la misma[48]. Coincide, pues, con esta nueva «mujer» necesaria al Estado moderno, la imagen de una madre, Santa Ana, hacendosa y cuidadosa de su hacienda y de la educación de sus hijos, patrona «of housekeepers, for she is supposed to have been the type of a good-manager, who never wasted anything»[49]. Una madre que enseña a sus hijos al menos las primeras letras.

El triunfo de una tradición de escritura conventual tal y como aparece reflejada en los escritos de las religiosas[50] parece ocultar la censura eclesiástica sobre la lectura de libros prohibidos, entre los que, no olvidemos, se encuentra la Biblia en vulgar. No sólo en vulgar, especialmente para el encarnizado Melchor Cano, quien, en su crítica al catecismo de Carranza, señala explícitamente la peligrosidad de la lectura de la Biblia, incluso en latín, por parte de las mujeres[51]. La ambigüedad de los testimonios parece demostrar el conflicto entre la práctica pedagógica y las autoridades de las instituciones religiosas. Por ejemplo, la respuesta negativa que el prior de las carmelitas descalzas de Madrid da al abad Lenglet Dufresnoy, que quiere saber si es verdad que en España se enseña a las religiosas latín, como se deducía de las múltiples citas y pasajes bíblicos de la *Mística ciudad de Dios* de Sor María de Agreda[52]. La ambigüedad parece remitir a un conflicto económico y de poder en que el género del lector determina no sólo la lectura, sino la práctica cultural que deriva de ella. En el escenario contrarreformístico de una Inquisición omnipresente en el horizonte cultural, la educación de las religiosas y la educación de las mujeres traen consigo ecos de místicas y alumbradas[53]. Es por ello que en las Constituciones tere-

[46] Op. cit., *pág. 124.*

[47] *Vid. M. Milagros Rivera Garretas,* Textos y espacios de mujeres (Europa siglos IV-XV), *Icaria, Barcelona, 1990.*

[48] *J. Kelly:* Women. History and Throry, *The University of Chicago Press, 1984, pág. 20.*

[49] *Mrs. A. Bell,* Lives and Legends of the Evangelists, Apostles and Other Early Saints, *London, George Bell and Sons, 1901, pág. 14.*

[50] *Electa Arenal y Susan Schlan,* Untold Sisters. Hispanic Nuns in their Own Words, *New Mexico University Press, Alburquerque, 1989.*

[51] *La censura de Biblias es de 1554. Vid. José Ignacio Tellechea, «Bible et Théologie en langue vulgaire. Discussion à propos du «Catécisme» de Carranza», en* L'humanisme dans les lettres espagnoles, *A. Redondo ed., París, 1979.*

[52] *Susana Caribbo,* Op. cit., *pág. 122.*

[53] *A. Márquez,* Los alumbrados. *Es en el taller-escuela de Hasel de la Cruz donde ésta instruye a María de Cazalla y sus hijas. Isabel «es la verdadera madre y maestra de todos los alumbrados», pág. 62.*



sianas a pesar de fomentarse abiertamente la lectura, se previene sobre la escritura de las religiosas. Escribir significa poder acabar ante la Inquisición, como le ocurrió a Teresa[54]. Leer, como diría Borges, «es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual»[55]. Sobre todo, subrayamos, «más resignada».

En ambas circunstancias, de lectura y de escritura, es la palabra escrita, o el uso público de la palabra asociada al género femenino, la que parece amenazar los fundamentos del orden constituido y la que se intenta devaluar[56]. La hipótesis de J. Sánchez Lora es que la extravagancia religiosa femenina del Barroco constituye una fuga de las violencias físicas y doctrinales que pesan sobre la mujer del siglo XVII, la cual busca así un protagonismo social y una autoafirmación personal. La mujer es considerada como un factor de disolución social no sólo por teólogos, padres de la Iglesia, sino también por cronistas y humanistas (Fray Luis de León, Jerónimo de Barrionuevo, Gracián, etc.) que se nutren de la tradición misógina de la cultura patriarcal. Frente a esta opresión surge el protagonismo femenino del Barroco[57]. Sánchez Lora se refiere, más que a las escritoras religiosas, a las beatas y místicas, mujeres que según Bartolomé Benassar «encuentran en el yo de la deliberación íntima una promoción individual; no más esposa-madre, religiosa o prostituta, sino sujeto de su propia elección»[58]. Pero el conflicto genérico en una sociedad en crisis, como es la sociedad sevillana de principios del siglo XVII, sólo puede resolverse con una rígida jerarquización y exclusión o regulación de los grupos que amenazan el orden social. Por ello, el género se convierte en una categoría de control y orden social especialmente en una época, como la de la Contrarreforma, que busca el «orden»[59].

Bajo Santa Ana, modelo de oración, parece encontrarse un «subtexto», un discurso oculto sobre la mujer en el discurso masculino[60]. Este discurso es el indicio de una práctica cultural de magisterio femenino del que Santa Ana representaría su modelo cultural, un modelo femenino de ciencia sagrada y conocimiento. Un modelo que Francisco Pacheco, «censor y veedor de imágenes» para la Inquisición en la Sevilla barroca, rechaza abiertamente[61]. Pacheco representa el punto de vista ortodoxo en su condición de censor y como tal su censura parece dirigirse a una imagen de gran fuerza

[54] *Rosa Rossi,* Teresa de Ávila. Biografía de una escritora, *Barcelona, Icaria, 1986.*

[55] *Prólogo a* Historia universal de la Infamia, *Emecé, Buenos Aires, 1958.*

[56] *Claire Guilehm, «L'Inquisition et la dévaluation des discours féminins» en B. Bennassar et alt.,* L'Inquisition espagnole XV-XIX siècle, *París, Hachette, págs. 197-240.*

[57] Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca, *Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988.*

[58] Inquisición española: poder político y control social, *Ed. Crítica, Barcelona, 1981, pág. 174.*

[59] *Mary Elisabeth Perry,* Gender and Disorder in Early Modern Seville, *Princeton University Press, Princeton, 1991.*

[60] Ibid., *pág. 21.*

[61] *Rosa López Torrijos señala que la función de Pacheco era la de controlar que las imágenes se atuvieran al dogma y a la moralidad. La importancia del cargo de Pacheco da una dimensión extraordinaria a su censura sobre Santa Ana.* Vid. La mitología en la pintura española del Siglo de Oro, *Madrid, Cátedra, 1985, pág. 21. Pacheco lleva en sus pinturas a María al templo, «de edad de tres años». Allí estará «el sacerdote acompañado de otras figuras de autoridad como ministros del templo, a la parte derecha su madre Santa Ana con otras matronas». C. Calderón Benjumea,* Op. cit., *págs. 39-40.*

simbólica para las mujeres. Especialmente para las religiosas que habitaban los muros de los veintiocho conventos del siglo XVII sevillano[62]. Conventos que, sobre todo antes de las rígidas regulaciones trentinas sobre la clausura, solían admitir niñas para su educación[63]. En la Sevilla de la Contrarreforma, «the order-restoring function of gender becomes especially visible»[64] y las reglas y normas para las mujeres se multiplican, restringiendo esferas e imponiendo leyes e instituciones. El género, esa categoría diferencial, nos ofrece a su vez una lectura diferente de la interpretación ortodoxa de Pacheco. El género en la imagen de Santa Ana maestra, establece una conexión entre el simbolismo del signo y la imagen del referente. La práctica cultural de la lectura se asocia a un principio femenino, haciendo coincidir la fantasía femenina con la realidad material del arte. En la representación de Santa Ana dando lección, el origen de la cultura y del lenguaje se asocia a lo maternal y a lo femenino; esta simbiosis entre Cultura y Naturaleza presenta la apariencia de una dicotomía resuelta conectando el acceso al orden simbólico por medio de la imagen de la madre. En esta escena lo carnal y lo intelectual, el amor y el conocimiento son un mismo referente que se nos comunica no sólo a través de las figuras femeninas. El libro mismo se feminiza en contacto con ellas y comienza a adquirir otros títulos de libros dedicados, dirigidos o escritos para mujeres lectoras, especialmente para quienes no sabían latín. ¿Estará Santa Ana enseñando a leer con la traducción del *Cantar* de Fray Luis? ¿O con el *Audi filia* de Juan de Ávila? ¿O quizá con el *Cántico espiritual?* ¿O será el *Libro de la Vida* de Teresa? Son muchas las cuestiones que sugiere la imagen del libro abierto por la anciana maestra ante la joven lectora del siglo XVII.

Lola Luna

[62] *M.E. Perry,* Op. cit., *págs. 76-77.*

[63] Ibid., *pág. 79.*

[64] *«Secular and ecclesiastical officials increased their powers of social control in this city as they responded to religious schisms, developing capitalism, dramatic demographic changes...»,* Ibid., *pág. 177.*



Antonio Porchia: la experiencia del abismo

Cuando lo superficial me cansa,
me cansa tanto, que para descansar
necesito un abismo.
Porchia

Desde que leí por primera vez las *Voces* de Antonio Porchia (1886-1968), he creído que quienes se atrevieran a hablar de este mundo poético casi inconcebible, tan desnudo que su piel nos parece una transparencia, tendrían de algún modo que pedir perdón, porque la poesía de Antonio Porchia nada tiene que ver con la literatura. Las *voces* constituyen una propuesta de salvación y no sólo uno de los pasos de gigante más definitivos de la poesía contemporánea. Están hechas para ser vividas, nos obligan a comprometernos desde su raíz con la realidad. Por esto, quien, sin más, se queda en su lectura y no cae en la cuenta de que no tiene en las manos un libro, sino un temblor que tira de él y que lo llama, distorsiona el verdadero sentido de las *voces*, que supone una invitación al riesgo, riesgo que consiste en no eludir la vida y en hacer de la profundidad nuestra única exigencia.

El hombre contemporáneo no está acostumbrado a la lucidez. Su extraordinaria tendencia al hacinamiento y a la confusión no sólo lo ha ido alejando de sí mismo, sino de cuanto hubiera querido ser. El hombre moderno cada vez está más cerca de una marioneta que de un primitivo, de ahí que el ejercicio de la lucidez lo espante y prefiera no salir de su existencia amortiguada, menguante, adorando a la seguridad y a la inercia. Por esto, la lucidez es una de las formas más altas del valor, la verdadera épica de nuestro tiempo. En este sentido, Antonio Porchia ha vuelto a darle a la poesía dignidad, esa forma de la dignidad que es el pensamiento. Liberado, al fin, de los domésticos correajes del sistematismo y de cualquier lógica preconcebida.

La poesía de Antonio Porchia descarta la prosa y el verso, haciendo del lenguaje un modo de vivir, un gesto para recobrar la auténtica dimensión de lo real, que es el misterio. Porchia nos ha dejado un lenguaje capaz de desenterrarnos, de quitarnos de encima todo lo que no somos. Nos ha dejado un decir, casi sin lenguaje, un decir

que es más que una voz, una experiencia donde la sabiduría y el vértigo coinciden y, en esa coincidencia, el misterio de ser se convierte en una forma insospechada de la claridad. Porchia ha dado a la poesía moderna una nueva concepción del abismo: en sus brevísimos poemas, lo abismal es una expectativa y una posibilidad, no un ámbito tenebroso y terrorífico. Pero esto, porque el abismo en esta poesía es claridad, presencia y no hundimiento, las palabras casi no tienen materia, casi no son ellas para no dar sombra al pensamiento. Esta frase de García Lorca[1], referida a Quevedo, define, a mi entender, esto que digo: «Usa no el idioma, sino el espíritu del idioma». Y André Breton[2]: «El pensamiento más dúctil de expresión española es, para mí, el de Antonio Porchia». En verdad, Porchia ha dado a la poesía moderna, una capacidad de maniobrar por la realidad, desconocida hasta él. Estas palabras, nada mas pronunciadas, incorporadas a nosotros, se apartan para dejarnos ver más acá y más allá. Así, podemos entrar en los sitios en que ellas estuvieron y hacer de su lectura una experiencia insólita: la experiencia insobornable del abismo. Leer a Antonio Porchia acaba siendo el reconocimiento *in situ* de la profundidad, la lección del fondo enseñándonos a descubrirlo en la superficie. Esta poesía ya no busca distinguir entre ambos: se nos presenta desde una apertura, aumentando el espacio de lo real, comiéndole terreno a la estupidez y a la anécdota. Por esto, observa Alberto Luis Ponzo[3] que «no escribía sobre su vida, sino desde su vida». Porchia nos ha dado una lengua poética que ha aprendido a saltar sobre el verso y la prosa para instalarse en ese lugar casi virgen que hay entre el silencio y la palabra. Un lugar donde la identidad y el amor, la muerte y la vida, la soledad, el tiempo, lo imposible y lo posible abren siempre otra puerta, dan a una nueva perplejidad y nos convencen de que todo no está dicho, de que la realidad también comienza en nosotros, depende de nuestra decisión de crearla, gracias a un lenguaje que casi no lo es y a una postura de la contemplación donde la mirada no se enfrenta a su entorno sino que se añade a él, lo asume, lo absorbe casi sin nombrarlo, haciendo de la contemplación una actividad. Estos poemas parecen llevarnos a la raíz del fenómeno creador, a la necesidad de ser de la poesía. De ahí, que el silencio y la palabra se confabulen para tramar un tejido verbal, verdaderamente vivo, tan auténtico y abierto, que nos empuja a decir que la poesía de Antonio Porchia es una manera de salvación, una alternativa a los esquemas estrechos de lo convencional, trazando un nuevo camino, tan fundamental como los que trazaron Darío, Huidobro, Vallejo y Neruda. Un camino que ha hecho de la brevedad una de las consciencias poéticas más altas y depuradas de todos los tiempos, una consciencia que, más que una esperanza en esta poesía, es una decisión de ser.

No es Antonio Porchia uno de los poetas en lengua castellana que haya hecho del lenguaje una de sus preocupaciones primordiales. Sin embargo, sí es uno de los poetas que con mayor lucidez ha visto sus posibilidades y sus limitaciones. Porchia, para llegar a decir algo, ha tenido antes que aprender a callarse: «Hablo pensando que no debiera hablar: así hablo». El silencio, por tanto, nos muestra la realidad, nos

[1] *Federico García Lorca, «La imagen poética de don Luis de Góngora», en* Conferencias I, *Alianza Editorial, Madrid, 1984.*

[2] *André Breton,* Entretiens 1918-1952.

[3] *Alberto Luis Ponzo,* Antonio Porchia, el poeta del sobresalto, *Epsilon Editora, Buenos Aires, 1986.*



la presenta disponible: «Una cosa, hasta no ser toda, es ruido, y toda, es silencio». Y por esta disponibilidad, las palabras no son ya trazos sobre el silencio, sino gestos que se sitúan a su lado, ecos del propio acto de callarse. Así Porchia cede terreno al silencio, deja que éste le muestre el mundo para después, con muy pocas palabras, señalarlo. Porchia nos enseña que cuanto más reducida sea la masa verbal, más carga de significación se proyectará sobre ella. Por esto, apunta Ponzo[4] que «no se trata de una síntesis producida por el rechazo de muchas palabras, sino por la necesidad de no rechazar un contenido que exige más lugar que el de la escritura». Las *voces* nos llevan al origen del hablar, que es el callar. Siempre al borde del callar, se contagian de abismos y se sacuden adherencias superfluas, apuntes sin fondo. Por esto, el silencio de Porchia es además de un comienzo, un final, entendido como crítica a la verborrea de gran parte de nuestra literatura y de gran parte de los hombres. Porchia entendió que el hablar demasiado delata nuestra condición de muertos anticipados, muertos que hablan por pura inercia. Escribe: «Cuando digo lo que digo es porque me ha vencido lo que digo». A partir de aquí, la palabra tendrá su propia carga de indecible, convirtiéndose en la otra mirada del silencio. De esta forma, no sólo el silencio hará hablar al lenguaje, sino que, como apunta Guillermo Sucre[5], «lo contrario (¿cómo olvidarlo?) es igualmente cierto».

Porchia usa el esquema formal del aforismo, incluso a veces los escribe, entendidos éstos, como sentencias o reflexiones puramente morales. Sin embargo, si sólo hubiera escrito aforismos estaríamos nada más que ante un pensador lúcido pero no ante uno de los poetas más originales de nuestra lengua, más esenciales. Porchia se vale de la estructura aforística para hacer del lenguaje una posibilidad de vida, abriendo la realidad de tal forma que lo profundo es lo cotidiano, lo próximo es el abismo y la normalidad del vivir es el misterio. Así, el lenguaje no es simple instrumento sino, como indica Roberto Juarroz[6], «el hombre mismo». Porchia es un ser ensimismado, absorto, pero su mirada no se apartará en ningún momento de su entorno, no desembocará en huecas abstracciones ni en manipulaciones paradójicas. La contradicción en esta poesía no es un método, no es un juego literario sino el ineludible resultado de su contemplación y su buceo. Es la espuma de su profundidad. No es el de Porchia un pensamiento basado en la retórica sino en la depuración y en la necesidad de ver más allá. La antítesis deshace los hábitos de la percepción, eliminando las categorías, ya que el abismo es inexplicable. Ya vio Heráclito que los hombres ignoran que lo divergente está de acuerdo consigo mismo. Entrar en el abismo, en la realidad sin referencia, consiste en la mayor experiencia posible, pero acaso no nos explique nada. La poesía de Porchia, como toda gran poesía, no nos responde, sino que nos instala en otra dimensión de ser. Por eso, escribe: «Quien dice la verdad, casi no dice nada» o «Saber no es comprender». La contradicción a veces, se basa en la plurisignificación de las palabras, en el intercambiar sentidos opuestos. Las palabras, en definitiva, se mueven, entran y salen de sí mismas, dejándonos más abierta la realidad, más maleable nuestro modo de percibirla: «Lo que dicen las palabras

[4] Op. cit.

[5] *Guillermo Sucre, «La metáfora del silencio», en* La máscara, la transparencia, *Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1985.*

[6] *Roberto Juarroz, «Antonio Porchia o la profundidad recuperada», en* Plural, *Vol. IV, núm. 11, México, agosto 1975. Publicado en* Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido, *Ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1980.*



no dura. Duran las palabras. Porque las palabras son siempre las mismas y lo que dicen no es nunca lo mismo». Por esto, en esta poesía, las repeticiones son, como apunta Juarroz[7], «aparentes», la «última exigencia del lenguaje», la desnudez desconcertada del misterio. Este cambio de lugar en la frase de una misma palabra nos ilumina zonas desapercibidas del ánimo, reconcilia conflictos antiquísimos, crea abismo donde no lo hay y nos advierte de él: «No descubras, que puede no haber nada. Y nada no se vuelve a cubrir». Aquí, Porchia retrocede, se encoge ante una profundidad inabarcable porque este poeta argentino vive en el fondo de lo real pero no fuera de lo real. Está aquí aunque parezca que piensa desde allí.

Estamos, pues, ante un hombre desarraigado, desamparado. Pero si el desamparo siempre implica desconcierto, desorientación (la humanidad no sabe ya adónde ir, porque nadie la espera: ni Dios), en Porchia toma matices de conocimiento, que no elude la minusvalía del mundo, asimilando las piezas que parecen sueltas de su engranaje. Este sentido del desamparo le permite a Porchia acercarse al otro. En sus palabras nunca se detecta la desesperación, sino la serenidad de un hombre que sólo puede aceptar, decir lo que ve, lo que siente: «El hombre, cuando no se lamenta, casi no existe». Así, sin la dimensión del dolor, me atrevo a decir que a Porchia no le interesaría lo profundo y viceversa: sin esta necesidad de profundidad, el dolor pasa desapercibido al hombre. Estar en el dolor es una forma de estar en el centro del mundo: «Sí, sufro siempre, pero sólo en algunos momentos, porque sólo en algunos momentos pienso que sufro siempre». El dolor nos hace solidarios y cuando es ya un gesto de la lucidez, un movimiento de la respiración del hombre, pasa a ser diálogo con todo y le permite al hombre igualarse con el resto de la naturaleza. Así, por el sufrimiento, sufrimiento que se decanta en contemplación, Porchia percibe que todo está vivo: «Sí, también me duelen las piedras». Por un lado, el poeta se separa de su sufrimiento, lo va dejando solo hasta llegar a darle vida propia. De esta forma, el dolor está ahí pero no duele o, mejor dicho, acaba conviviendo con el poeta, no aniquilándolo, sino que se incorpora a su vitalidad. Porchia se acostumbra a su presencia pero no lo reconoce: «Hay dolores que han perdido la memoria y no recuerdan por qué son dolores». Por otro lado, el descubrimiento de que todo está vivo le permite borrar las distancias entre él y las cosas. Se comprende con los elementos de la naturaleza y se comunica con ellos: «La piedra que tomo en mis manos absorbe un poco de mi sangre y palpita». Es frecuente en este poeta contagiarse de las cosas y contagiarlas a la vez. Se establece una corriente viva, un temblor compartido. Es aquí donde acaso comience el camino del todo y donde la ingenuidad y la ternura se trascienden.

El todo no concebido sobre una abstracción o una sensación desligada del mundo. Insisto en que no estamos ante un manipulador de ideas, ni ante un malabarista del idioma, alejado de su experiencia más vital, de sus necesidades urgentemente cotidianas. Porchia vive sin disimularse la extrañeza del existir, aplicando el pensamiento de Juarroz[8]: «sentir y pensar no son cosas distintas». Esta visión de la totalidad expresa lo que, con claridad, señala Ponzo[9], «la búsqueda de algo perdido, de algo que

[7] Op. cit.

[8] *Roberto Juarroz,* Poesía y creación. Diálogo con Guillermo Boido, *Carlos Lohlé Ed., Buenos Aires, 1980.*

[9] Op. cit.



nos han arrebatado al quedar encerrados en nuestra personalidad». Sin embargo, no estamos tan sólo ante una conciencia que rechaza lo fragmentario y que añora esa intuida unidad del comienzo (el temor de separación es todo lo que une), sino ante quien es capaz de ver en lo inmediato un abismo, una densidad, un fondo que no equipara a las cosas, un fondo que hace del vaivén de lo real, una presencia habitable. Por esto, la contemplación sin paliativos, sin distracciones, hace decir a Porchia: «Me es más fácil ver todas las cosas como una cosa sola, que ver una cosa como una cosa sola». Esta visión de la totalidad no nos conduce al místico pero sí al iluminado. Antonio Porchia es un iluminado si nos ajustamos al siguiente pensamiento de Juan Ramón Jiménez[10]: «El iluminado: Un pensamiento pasado por el corazón».

A través de la experiencia de la totalidad, de su contemplación activa, el poeta cuestiona su identidad. Este cuestionamiento le permite encontrarse en los otros: «Cuando me parece que escuchas mis palabras, me parecen tuyas mis palabras y escucho mis palabras». Porchia, es una de las formas en que se percibe, es en los demás y en lo demás. Podríamos decir que el yo es un flujo. No somos nuestro yo, sin que la dimensión del yo puede o no estar en nosotros. No se trata sólo de una radicalización de la otredad («Mi yo ha ido alejándose de mí. Hoy es mí más lejano tú») , sino de una maniobra de disolución para romper los límites estrechos de la personalidad. No importa ser esto o aquello, sino ser, que es la condición imprescindible para ensanchar la realidad de manera insospechada, hasta tal punto que la identidad es un relámpago, uno de los muchos focos de la lucidez. Por este desligamiento de sí mismo, Porchia elude lo contingente, lo accidental, esa cara de la superficie que es lo esporádico. De ahí que llegue a decir: «Estoy tan poco en mí, que lo que hacen de mí, casi no me interesa». Si la poesía contemporánea se ha ocupado, con gran variedad y acierto, del problema de la identidad —el hombre contemporáneo es un hombre escindido—, Porchia, asimilando esta misma concepción, ha logrado que esta escisión deje de ser uno de nuestros conflictos capitales para constituir un pasadizo entre el ser y el no ser, lo posible y lo imposible. El pensamiento entra y sale de sí mismo, va y viene hasta que interioridad y exterioridad casi no se diferencian: «Lo que hay fuera de sí es una imitación mal hecha de lo que hay dentro de mí». ¿No está Porchia en este poema invirtiendo la visión platónica, desmontando el mundo de las ideas? Hasta que todo es interioridad: «El viaje: un partir de mí, un infinito de distancias infinitas y un arribar a mí». Interioridad que no es un cerrarse al mundo, sino como estamos viendo, un abismarse en él, abismamiento que no depara la plenitud, sino la experiencia del fondo, que es también, en ocasiones, la del desconcierto y la del descontrol de sí mismo. Uno ya no se pertenece sino que existe: «Si yo fuera quien se conduce a sí mismo, no iría por la senda que conduce a morir». La totalidad, por tanto, nos reconcilia y nos pierde a la vez, nos hace presencia y ausencia a un tiempo y, es más, hace de la ausencia una presencia, y de la presencia un relámpago indescifrable, un vislumbre.

Así, esta poesía parece cumplirse en un presente que se ahonda, un presente que es una excavación, en la que la estructura lineal del tiempo se desmorona, desaparece.

[10] *Juan Ramón Jiménez,* Ideología (1897-1957), *edición de A. Sánchez Romeralo, editorial Anthropos, Barcelona, 1990.*

Porchia le da voz al destiempo. Y en el destiempo, el origen y el final tienen la misma cara, el mismo vértigo: «Estoy en el ayer, en el hoy. ¿Y en el mañana? En el mañana estuve». Este vértigo, que es el riesgo de existir a fondo, borra las fronteras entre la vida y la muerte, entre el ser y el no ser. Porchia hace de lo imposible un espacio habitable, en el que la rigidez deja su sitio a lo inverosímil. Porchia parece estar abriendo aquí la puerta decisiva de la existencia; al atravesarla, se nos cae de las manos el fardo de las seguridades, de las convicciones, y entramos en una realidad sin límite. Así, la experiencia radical del abismo, su falta de referencia, hace decir a Porchia: «Mi nacer aquí, ¿dónde habrá sido morir? Y mi morir aquí, ¿dónde será nacer?». Más aún: «Si me dijeran que he muerto o que no he nacido, no dejaría de pensarlo». A veces, algunas *voces* dan la impresión de que se niegan a ser definidas, que se arrastran por la página para despistar al que las piensa. Ámbito del destiempo, no de la eternidad ni de la nada, ámbito hecho de la simultaneidad y de paradojas inaprehensibles: «Mueren cien años en un instante, lo mismo que un instante en un instante». ¿No ha traspasado ya la poesía de Porchia el umbral de este pensamiento de Juan Ramón Jiménez[11], «la entrevisión de lo infinito es sin duda una anticipación de fondo de lo que el hombre ha de ver un día?».

Aquí creo necesario recalcar que no estamos ante un místico, sino ante quien, a través de la escritura, ha logrado ver más. En Porchia, trascender no es volar. La proximidad del abismo es también la cercanía de lo cotidiano. Nos encontramos en una realidad que junta lo imposible con lo absurdo y la trascendencia con la ironía: «Sí trataré de ser. Porque creo que es orgullo no ser». Ironía que adopta una de las formas de la ternura, y la ternura, una manera de convivir con lo terrestre. El pensamiento del poeta argentino está y no está en el mundo, se va de él pero regresa siempre: «Pueden en mí, más que todos los infinitos, mis tres o cuatro costumbres inocentes». La ternura recoge ese tono humilde y compasivo que alienta en ciertos poemas de César Vallejo. Dice, por ejemplo, Porchia: «El hombre es una cosa que aprenden los niños. Una cosa de niños». Pero la ternura también nos lleva a la infancia. No mira hacia la infancia, no dice haberla perdido, sino que hace de ella un modo de vivir. Aquí Porchia recupera esta dimensión de ser para la poesía. Apartarse de la infancia, en definitiva, es abandonar la visión poética del mundo. No es arriesgado señalar que la extraordinaria apertura de lo real, que el poeta argentino nos brinda, tiene una de sus claves en que no abandonó nunca el territorio de la niñez, haciendo de la ingenuidad una transparencia: «Quien conserva su cabeza de niño, conserva su cabeza». La ingenuidad, pues, nos hace disponibles.

Esta disponibilidad reconoce en el amor otra de las claves de esta obra. Las *voces* amorosas de Porchia parecen instalarnos en la raíz misma del amor, no en su cumbre, es decir, no estamos en un ámbito inflamado de deseo, de esporádica plenitud, sino en el punto justo donde el sentimiento amoroso se transforma en la manera que tiene la profundidad de respirar. Amar aquí es aprender a respirar conjuntamente. De esta manera, el amor reconoce a la ausencia como otra presencia, es una visión a fondo

[11] Op. cit.



del convivir, otra dimensión de la compañía. En el siguiente poema, Porchia renueva de manera decisiva y ensancha extraordinariamente la visión que del amor nos ha dado la poesía de todos los tiempos: «Te ayudaré a venir si vienes y a no venir si no vienes». Es tan importante el amor en Porchia que el desconocimiento acaba siendo una celebración, un ofrecimiento sin condiciones. Porchia se desentiende de cualquier teoría amorosa. El amor es una experiencia donde la precaución no cabe, donde el riesgo se decanta en asentimiento: «Te quiero como eres, pero no me digas cómo eres». Sentir y pensar coinciden y el amor es también la claridad del pensamiento, su manera de ver. Aquí, si el amor se entrega, también es un foco que enciende el abismo, que nos guía por él y nos ayuda a entrar en el más radical de los despojamientos: «Quien es capaz de dar hasta su propia vida, no ha menester suicidarse».

En la necesidad extrema de despojamiento, vida y obra se juntan y se comprenden. Ponzo[12] apunta que Antonio Porchia «no empleaba la extensión sino la intensidad». Para dar autenticidad a la obra, el poeta tiene que desvivirse, dejarle espacio a su poesía. Así, la renuncia es otra forma de la creación, no es una experiencia que limita, sino que nos ensancha, «como si el ser se extendiera a medida que las cosas van desapareciendo», según Ponzo[13]. De esta forma, la pobreza material en que vivía Porchia, lejos de constituir un lastre, contribuye a su desarrollo interior, a la imprescindible libertad para crear verdaderamente: «Algunas cosas me he resignado tanto a no tenerlas que no me resignaría a tenerlas». Juarroz, refiriéndose a la sobriedad personal de Porchia, escribe: «No recuerdo otro ser a la vez tan sencillo y tan pulcro. No usaba camisa casi nunca. En verano se ponía un saco pijama y en invierno se colocaba una bufanda debajo de un saco más grueso, ajustándola con un alfiler de gancho». Tan elemental y cierta es la relación que se establece entre poesía y vida que, al no estar acostumbrados a esta simbiosis tan honda, su simple constatación nos asombra y nos inquieta, ya que Porchia, con esta actitud vital, nos está mostrando que la poesía es la forma más alta de la existencia y no un ejercicio, más o menos frecuente. La poesía, digamos, no se escribe, sino que se vive, se hace y nos hace a la vez. Habituados a la falta de conexión entre lo escrito y lo vivido, la actitud de Porchia es algo más que un gesto admirable. Es, antes que nada, una resurrección, otro modo de ser. Es la convicción de que la poesía es un espacio de vida y la posibilidad que tiene el hombre para no morir antes de tiempo. La poesía nos acompaña, da sentido a lo incomprensible y, como dice Juarroz[14], crea «presencias». Así, la soledad en Porchia constituye una necesidad y una elección, una forma de estar en el mundo y, al mismo tiempo, de no estarlo: «Cuando observo este mundo, no soy de este mundo, me asomo a este mundo». De la soledad surge la contemplación y de la contemplación, la soledad. Pero una soledad que crea espacios, radicalizando otra vez la sensación de no identidad. Por esto, la soledad en Porchia es la forma que tiene el abismo de ser transparente: «Éramos yo y el mar. Y el mar estaba solo y solo yo. Uno de los dos faltaba». Sin embargo, esta ruptura de la identidad, propiciada por la contemplación, lo devuelve a sí mismo o, mejor dicho, el contemplador y el contemplado fundan una

[12] *Opus. cit.*

[13] *Roberto Juarroz, «Antonio Porchia o la profundidad recuperada»*, opus, cit.

[14] *Roberto Juarroz,* Poesía y creación, opus. cit.

nueva identidad: el que ve, se mira en lo que ve y, así, se encuentra. Volvemos a descubrir que la dimensión de yo va y viene. Y ese vaivén lo reacomoda continuamente en sí mismo: «El árbol está solo, la nube está sola. Todo está solo cuando yo estoy solo». La soledad que nos ofrece Porchia no es el producto de algunas vivencias más o menos significativas ni un estado pasajero del vivir, sino la condición inexcusable para vivir. Porchia es un habitante de la soledad, un antiguo inquilino suyo y, por esto, casi sin darnos cuenta, reconocemos en él a un guía, alguien que anda por el territorio de la soledad sin más prevenciones que alguna que otra advertencia. Porchia conoce su terreno, casi inexplorado por la poesía occidental, y con la autoridad de su experiencia, nos advierte de sus zanjas, de sus equívocos, de sus peligros: «Quien se queda mucho consigo mismo, se envilece». La soledad, como digo, crea un espacio («Quien recoge su soledad, para quedarse solo con ella, nunca termina de recogerla»), nos separa del mundo, puede incluso hasta asfixiarnos, pero también nos salva de lo que, no siendo el mundo, pasa por serlo. Así, en esta poesía la soledad da voz a la inconformidad y se convierte en réplica. Insisto en que Porchia no se evade de la realidad, no nos escamotea sus derrumbes. Su lucidez desemboca en crítica de nuestra sociedad de masas que, paradójicamente a las supuestas pretensiones de la modernidad, aniquila al individuo: «Cien hombres, juntos, son la centésima parte de un hombre». Y su crítica implica esta constatación que nos sobrecoge porque, de algún modo, nuestra intimidad ya lo había intuido: «Tenemos un mundo para cada uno, pero no tenemos un mundo para todos». Con limpieza, Porchia ha visto que no se trata de corregir éste o aquel defecto del sistema, sino que en verdad, no hemos aprendido aún a no estar solos. El hombre contemporáneo está en esa espantosa encrucijada en que, no sabiendo vivir en comunidad, habiéndolo olvidado posiblemente, tampoco ha aprendido a vivir solo. Muy pocos poetas de nuestro tiempo han sabido ver con tanta penetración la desorientación del hombre contemporáneo y la creciente irrealidad en que vive. Pero Antonio Porchia no se limita a denunciar los hechos sino que nos propone modos de salir del embotamiento, nos insufla capacidad para vivir mejor, para ser más, mostrándonos que vida y arte no deben nunca disociarse.

Esta radical correlación entre vida y poesía puede acercar muy tangencialmente la obra de Porchia al surrealismo. El rumano Stefan Baciu lo incluye en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*[15]. Debo apresurarme a decir que la poesía de Porchia está muy lejos de ser surrealista, tan lejos como la de Rilke o la de Basho. Este gran poeta argentino participa, en cierto modo, de la actitud vital que movía a los surrealistas, pero lo separa de ellos nada más y nada menos que la realidad del poema, su concepción: su absoluta desnudez nada tiene que ver con el derroche verbal, ni la depuración de la consciencia en Porchia se parece para nada al tobogán imparable de la poesía surrealista, a su maraña de imágenes indescifrables. El poema surrealista da ciertamente salida a obsesiones antiquísimas, da rienda suelta al animal de fondo que todavía está en el hombre. Por eso, estos textos hacen del lenguaje un explosivo, una acumulación que, al saltar sobre la página sin orden previo, airea

[15] Publicada en la ed. Joaquín Mortiz, México, 1974.



la rigidez del espíritu y desentumece los músculos de la vida. Sin embargo, la radicalidad de Porchia está en abrir la realidad, haciendo de la consciencia la luz de la imaginación. En Porchia no hay obsesiones, sino dimensiones. La palabra no es un vómito, sino una decisión de apertura.

Si decimos que Porchia enriquece sobremanera la poesía metafísica argentina, que puede empezar con Macedonio Fernández y culminar con Roberto Juarroz, seguramente no nos estamos equivocando, pero también es cierto que de poco nos sirve decir esto si nuestro afán es entender su poesía. No es nuevo señalar que todo gran poeta es inclasificable. Por esto, toda tentativa de ubicación resultará miope. Podríamos situar, asimismo, a esta poesía en una corriente densa y esencial de pensamiento, que nos viene de Heráclito, pasa por Nietzsche y se asienta en el pensamiento aforístico de Elías Canetti. Con Heráclito, Porchia comparte el sentido de la contradicción; con Nietzsche, el del abismamiento y cierta recurrencia a la imagen, y con Canetti, la visión de la realidad superabierta, flexible e inquietante. Valgan estos aforismos del gran humanista europeo:«Voy a destruirme hasta que esté entero»[16], «Una parte de él es vieja y la otra todavía no ha nacido», «¿Quieres olvidar a quien nunca has encontrado?»[17]. Porchia, como Canetti, nos sorprende y nos deja sin punto de apoyo.

Por otra parte, el desasimiento del yo —que es una suspensión, no una pérdida—, el valor de la contemplación y el hacer del silencio una vía de acercamiento a la naturaleza, un tejido textual transparente, así como su extraordinario despojamiento personal y poético, conectan esta poesía con la sabiduría poética y vital del budismo Zen. Buda dijo: «Sed como una lámpara para vosotros mismos. Sed vuestro propio sostén» y Porchia escribió: «He sido, para mí, discípulo y maestro. Y he sido un buen discípulo, pero un mal maestro».

Porchia reconcilia a la poesía con el pensamiento, a la ética con la estética, a la palabra con el silencio y, sin temor a exagerar, su poesía junta la visión del mundo que tiene Occidente y la que tiene Oriente, estableciendo una compuerta entre ambos mundos. Así, en esta poesía no resulta extraño que convivan algo del aforismo y del haiku («De un árbol de cien años, he mirado las flores de un día»), lo cotidiano y lo maravilloso, el comienzo y el fin. Como apunta Ponzo[18], Porchia tan sólo podría ubicarse en «una tendencia sin tendencias», siendo, sin lugar a dudas, escribe Octavio Paz[19], «una figura capital de la literatura hispanoamericana. Capital precisamente por su marginalidad».

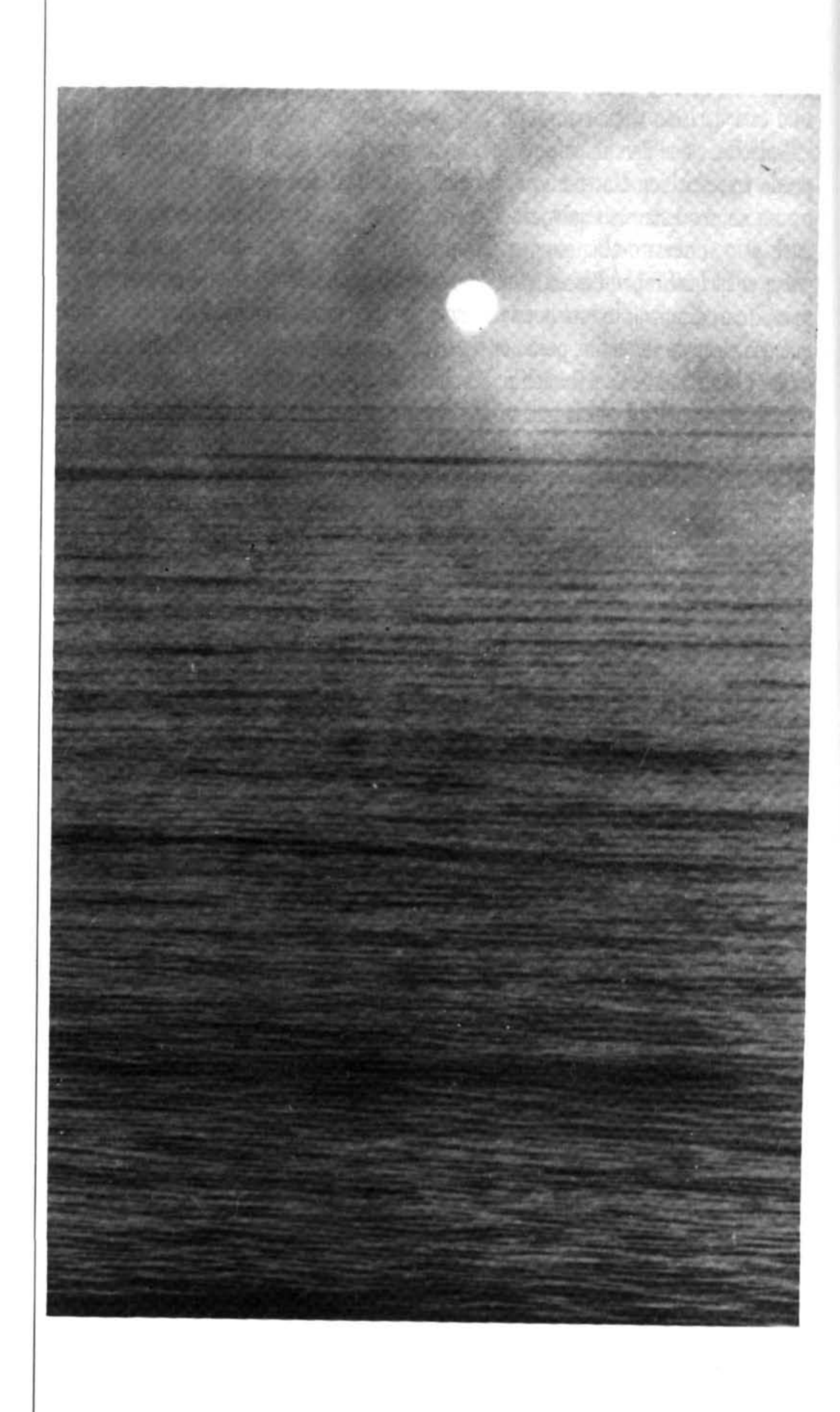
Francisco José Cruz Pérez

[16] *Elias Canetti,* La provincia del hombre, *versión de Eustaquio Barjau, Taurus, Madrid, 1982.*

[17] *Elias Canetti,* El corazón secreto del reloj, *versión de Juan José del Solar, Muchnik Editores, Barcelona, 1987.*

[18] Opus. cit.

[19] *Octavio Paz, «Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías», en* Plural, *núm. 35, México, agosto 1974. Publicado también en* Rey Lagarto, *año II, núm. 7, Sama de Langreo (Asturias), 1990.*





Señal a Brenda

Y pensar, pensé, que lo único que me quedaba ahora de Brenda era su nombre escrito en la última página del cuaderno de francés y las enigmáticas líneas de la tarjeta postal que yo miraba esta noche como hipnotizada, en realidad con miedo; en el fondo, con un secreto temor, como si pudieran desvanecerse o volatilizarse. En ese caso, lo único que restaría de Brenda sería mi recuerdo de ella, mi historia, casi sin asidero en lo real porque Brenda había ocupado por razones de levedad y extrañeza, esa zona ambigua de la realidad que se confunde con la ficción, tan parecida a un sueño. ¿Qué pruebas podía dar yo de su existencia? La voz impersonal de la secretaria de la embajada con la que hablé cuando había perdido su rastro. El grupo de francés, es verdad. Pero nada indicaba que, salvo el pintoresquismo de Brenda, su riguroso y refinado sari, su lunar pintado en la frente y su extraña manera de ir asimilando el castellano, nada más que su pura forma exterior de hindú en un país anacrónico, les llamara la atención. En ese grupo de ocasionales compañeros, Brenda pasaría a ser un recuerdo vago, una mención casual cuando por azar se hablara de la India. Su existencia quedaría allí reducida a un mero enunciado, a una frase comprimida entre una mayúscula y un punto. Una oquedad en la que su persona se iría adelgazando y transparentando hasta convertirse en una cita que alguien pronunciaría no en relación a ella sino en relación a sí mismo y que dejaría definitivamente afuera a su cara oscura y patética, condenada a ir desapareciendo hasta de las palabras. Para mí, sin embargo, quedaba ese pequeño puente, esa huella, en la última página del cuaderno de francés y la postal escrita en el aeropuerto De Gaulle. Puedo imaginar muy bien el interior y el exterior de ese gesto; la inscripción en el aire de esa última señal desde el lugar del desembarco, cuando todavía el viajero lleva sobre los hombros, como si saliera de un bosque, briznas, rastros del país que dejó atrás. Jirones que sólo lo abandonarán del todo al mezclarse con la gente, con la multitud que lo envuelve y lo adopta con indiferencia en otra ciudad, entre otros ruidos y otra lengua y donde de verdad la historia vivida tan lejos pasaría al olvido, se desharía como el rastro de un sueño a la luz del día. Pero antes que esto suceda, antes de subir al automóvil que seguramente la espera y continuar con su vida, Brenda había hecho ese último gesto que la ligaba a mí y a los escasos meses que pasó

en Buenos Aires: se ha detenido un momento en el brillante stand de revistas y bombones caros, casi sin mirar ha sacado una tarjeta del exhibidor y ha escrito las líneas que yo descifro ahora, esta madrugada, un mes después. Pero no sólo las líneas significan; también la imagen descarta una elección casual: la mujer que en el recinto medieval mira absorta la cara del gato. *¿Qué rostro tenía yo antes que se hiciera el mundo?*, había escrito en el reverso de la tarjeta. Una pregunta que yo leía ahora, de este lado, mirando tu letra tan particular, una grafía hecha a otros trazos, empinada hacia arriba como llena de diminutas torres. Gestos gráficos que habían nacido y adquirido firmeza en su primera escritura, el panyabi, y que firmaba con su nombre más propio: Brinder. Ha firmado dentro de una repentina agitación, porque ha visto detrás de la gente la llegada del automóvil oficial, mientras Pierre, su marido, le hace desde lejos un gesto de impaciencia. En medio de este oleaje de ruidos y sensaciones, en medio del desorden de la llegada, del desamparo, de todo lo que falta, en realidad, para llegar, Brenda ha sentido el cansancio, ha abierto un túnel como de aire petrificado, un silencio en el que ha hecho el gesto de elegir la imagen de la mujer con el gato, ha escrito la pregunta sin respuesta y la ha depositado en la recepción postal del aeropuerto, señal que yo descifro ahora, esta madrugada, un mes después, cuando ni siquiera el vendedor o la vendedora de aquel exhibidor de revistas y de tarjetas postales pudiera recordar nada de ella ya que pasan por allí cientos, miles de extranjeros, todos los días, a todas horas y con atuendos exóticos; cuando Brenda fuera nada para nadie en un lugar que bien podría no haber existido ya que no conservaba ninguna huella de su paso, en ese momento de nada del otro lado, del lado del que se mandó el mensaje, yo recibía, al otro lado del mundo, esa imagen y trataba de recuperar el segundo de la escritura y con ese segundo toda su historia porque es esencial.

El sari color turquesa caía en pliegues hasta el piso. De piel oscura, ojos enormes y melancólicos, el pelo renegrido partido al medio y el lunar en la frente, allí estaba una tarde en medio de la clase de francés. El sari fue lo primero que me impresionó, lo segundo fue la atmósfera de exotismo que flotaba a su alrededor y que produjo un poco de ansiedad en todos, impacientes por brindarle información sobre bifes en la Costanera, el tango y la simpatía de los argentinos. Andanada de datos que ella recibió sin comprender casi nada. Concisamente dijo que acababa de llegar a Buenos Aires, que era la esposa de un diplomático francés, que había estudiado en Londres y que necesitaba con urgencia alguien que le enseñara castellano.

Media hora después, nos sentábamos a la mesa de una confitería de Carlos Pellegrini y Córdoba. Y en este punto empieza lo difícil de contar, de transmitir, porque allí sucedió algo que tal vez pueda sintetizarse como la revelación de un auténtico sentimiento de libertad. Antes fue otra cosa. Antes, en medio del acto más convencional de sentarme a tomar un café, supe que no era, que no había sido, una provinciana curiosidad por lo exótico la que me había llevado a ofrecerme para enseñarle castellano sino una compulsiva manifestación de fraternidad, de simpatía, que a mí misma me asombraba. Sentía que en ella había algo especial y que nadie más que yo lo



había descubierto. Y mientras constatábamos que teníamos la misma, casi exacta edad —ella había anotado en su cuaderno las dos fechas: el mismo mes, el mismo año, sólo el día difería de una manera singular, el mío el 4, el de ella el 31, y rápidamente sumó 3+1—, mientras, y a propósito de las fechas, intentaba transmitirme una elemental idea sobre la rueda de la vida y la reencarnación como antes nosotros el tango y la simpatía de los argentinos, que yo aceptaba, supongo, con igual estupor, simultáneamente desaparecía como por arte de magia ese esfuerzo que preside cada intento de comunicación con los otros, sobre todo con los que ya saben cómo somos y, en consecuencia, reciben cualquier novedad de nuestra parte con desconcierto y desazón. Desaparecían las diferencias: no había actos anteriores con los que coincidir ni actos futuros a los cuales llegar. No había ninguna idea maternal de la una hacia la otra ni de protección; no queríamos convencernos de nada, no teníamos que justificarnos por nada. Libres, flamantes, iguales, sólo teníamos que contar. Hacerlo en otra lengua eliminaba, por fin, esa invisible y poderosa jaula con que el lenguaje propio da forma y marca todo lo que somos. Desprendida de este último lastre, yo me sentí flotar. Y en principio fue sobre todo eso: un inesperado sentimiento de libertad de golpe y porrazo en una confitería de Carlos Pellegrini y Córdoba, una mañana de otoño en Buenos Aires. Pensé en Santiago, en que tenía que poder contarle todo esto y hablé de Santiago. Y al tiempo que lo que yo era hacia afuera se iba aliviando de peso, se iban desgajando las capas superfluas de los que podrían llamarse mis *datos personales,* hacia dentro, en el centro de un segundo, pensé: «Somos dos personas, sin edad, sin sexo, sin país. Dos personas». Y casi sin darme cuenta, sin sorpresa, me encontré contándote lo de la gaviota. Hablándote de la equidad del famélico chico al costado del tren y de la gaviota. Dejé fluir lo que quería fluir desde días atrás, lo que quería salir desde el fondo del sueño o de la vigilia cansada. Una gaviota casi muerta en una playa del sur, las alas pesadas de aceite negro, la vida que está a punto de irse. Intentar ser el cuerpo de la gaviota —lo dije así, Brenda, o ahora creo que lo dije de ese modo—, sentir su oscura certeza de la muerte; la sangre que corre con esfuerzo supremo, las pequeñas vísceras intoxicadas, combustiones químicas queman los alveolos; el corazón azul, el temblor del cuerpo, el pico abierto cae hacia un costado, las alas pesan. La indiferencia del cielo atravesado por gaviotas que tal vez mueran de muerte natural, desamoradas de la que agoniza en la playa. Sólo queda un resto de plumón blanco latiendo débilmente, níveo como una señal. Pero yo —y asombrosamente podía decirlo con naturalidad en esa ampulosa confitería de la calle Córdoba—, por oscuros caminos había recibido la señal y tendía la mano para ayudarla a morir. Porque en mí —y podía decirlo, finalmente podía decirlo— resonaba esa muerte como un trueno. Y después de haberlo dicho, volví a posarme sobre la silla como si volviera de un sueño.

Dos veces por semana salíamos de francés y nos instalábamos frente a la mesa rodeada de vidrio. Mirábamos el ajetreo de la ciudad que, apurada, se deslizaba hacia la noche. Buenos Aires, a través de los ojos de Brenda, parecía inhóspita e imperso-

nal. Con sus avenidas rectas cruzadas de viento se oponía, sola, a una abigarrada y mítica Bombay más próxima para mí a Kipling que a fines del siglo XX y en la que en cada esquina, escuálidos y semidesnudos profetas hablaban de la vida eterna. Vista así, Buenos Aires resultaba poblada por seres a los que parecía faltarles algo, algo inasible pero tan evidente como si se tratara de una ciudad de mutilados. Estas impresiones fueron apareciendo de a poco, desgranándose a lo largo de semanas, en conversaciones aparentemente caóticas. Palabras que formaban un paisaje de fondo sobre el cual se destacaba el punto central de Brenda, una especie de aura de suave fuerza que la trascendía: «No quiero perder la inocencia para mirar el mundo», decía como quien dice otra cosa en medio de las conversaciones de la confitería de la calle Córdoba, mientras los autos y la gente incesante pero sobre todo los autos, oscuros y brillantes, cruzaban veloces por detrás de su espalda, por detrás de los vidrios faraónicos y las columnas de yeso, por detrás de las plantas disecadas y los mozos de blanco, como huyendo sin fin en el crepúsculo hacia el norte de la ciudad.

Más adelante, en el transcurso de las veces, no muchas, que nos encontramos, Brenda tuvo dos aspectos: uno diurno relacionado con su país, su pasado, sus ideas, y otro oscuro que ella de algún modo evitaba o disimulaba, relacionado con las recepciones, la intransigencia maníaca de su marido con respecto a su actitud poco sociable, a su negativa a usar ropa occidental, a su lenta capacidad de adaptación. Un año antes de su llegada a Buenos Aires —contó alguno de esos días— había conocido a su marido en Delhi. Pude imaginar un casamiento frío y protocolar, de embajada, con un francés veinte años mayor al que apenas conocía. En ese momento, sin embargo, más que su historia personal, me seducía ese país remoto y fascinante que ella instalaba como un crepitante fuego verde a nuestro alrededor. Ese país, entrevisto en lecturas de la adolescencia, en *Siddartha,* en Gandhi; el país del tigre, del eros perturbador y profundo, el de la rueda cósmica y la reencarnación —me decía yo— había engendrado en algún lugar a esta mujer, sentada frente a mí, con la que compartíamos frágiles signos fundamentales.

Una tarde de viento frío las dos mirábamos absortas la gente que pasaba conteniéndose los abrigos contra el cuerpo. Sin ningún preámbulo empezó a contar, en voz baja y monótona, que antes había estado casada durante diez años con un hombre de su misma casta y religión. A causa de no tener hijos había sido repudiada por su familia política.

—Fui repudiada —dijo—, después de una humillante reunión de familia. Fui devuelta a la casa de mis padres como un trasto inútil. Él no pudo hacer nada, o no quiso, nunca lo supe porque jamás lo volví a ver. A mí se me quebró el corazón. Antes fui perfectamente feliz. Rabbi Taggur ha dado una idea de lo que significa la felicidad para un hindú: la armonía con el universo. —De pronto pareció recordar que hablaba con un occidental—. Pertenezco a la casta de los brahamanes. Mi padre es un hombre muy rico, de una familia muy antigua en la India. Era bondadoso pero inflexible. Me desgarró de mi casa y me mandó a estudiar a Inglaterra. Antes de eso pasaron



muchas cosas. A los quince años fui elegida bailarina de templo —miró hacia afuera como buscando algo, algún punto de apoyo, pero se encontró con el cruce de Carlos Pellegrini y Córdoba a la seis de la tarde; desde el kiosko voceaban un escándalo financiero—. Es difícil imaginarse desde este lugar lo que eso significa. —Y volviste a mirar fugazmente la calle y después mi cara y repetiste que era casi imposible contar desde esta ciudad tan lejana lo que eso había significado para vos, que sentías un orgullo infantil —sonreíste—, que caminabas por la casa con la nariz hacia el techo y que te pintabas cuidadosamente la planta de los pies de rojo, como correspondía —dijiste— pero que, al rato, te olvidabas y salías al parque buscando el perfume de los cedros—. En mi país —dijo Brenda, ya definitivamente lejos de Buenos Aires y de mí—, el cedro es el árbol de los dioses. Mi alegría me hacía abrazar el cedro como a un amante, pero todavía estaba dormida hasta que conocí a Malik. Yo tenía dieciocho años, estábamos en la casa de campo. Una mañana llegaron un amigo de mi padre y su hijo Malik. Venían a cazar. El calor caía del cielo a torrentes, la casa estaba en penumbra, sólo se oía el sonido del agua en la fuente de la terraza. Allí vi sus ojos por primera vez. Esa misma tarde sucedió algo horrible. Yo había criado una gacela que dormía en la galería de la casa, bajo mi ventana. Al atardecer, mientras probaban las armas para el día siguiente, Malik la hirió sin querer y hubo que sacrificarla. El mismo lo hizo. Abrazada a mi gacela lo odié. Por la noche no pude dormir. Un inexplicable deseo crecía y crecía hasta ahogarme: deseaba ser la gacela y que el cuchillo de Malik entrara en mí. Mi sari estaba manchado de sangre. Me lo saqué. Salí de mi cuarto y entré, desnuda, en el suyo. El me esperaba. A la mañana fue el gran escándalo. Mi padre invocó las sagradas leyes de la hospitalidad y un mes después me mandó a Londres. Cuando volví, me casé con Malik. —Cerró un momento los ojos—. ... *frescas las flores, abiertos, todavía los ojos de la juventud.* ¿Conocías estos versos de Rabbi Taggur?

Negué con la cabeza, un tanto confundida. Apenas podía dejar de asombrarme la facilidad con que jardines y gacelas se instalaban entre las falsas columnas de yeso y los adormecidos mozos de Córdoba y Pellegrini hasta hacerlos desaparecer.

Una tarde dejó de venir. A la semana siguiente llamé a la embajada. Supe por la secretaria que su marido había sido transferido, por razones de salud, a otro país. Pensé que los tres meses que había pasado en Buenos Aires iban a resumir, en el futuro, una etapa confusa de su vida; en un país incomprensible, sin saber casi nada del idioma. Sin embargo, Brenda me daría una sorpresa final: habían sido meses de profundo aprendizaje, dijo la última vez que la vi, cuando pasó a despedirse de sus compañeros de francés. Y tenía razón.

Ahora es de madrugada y todavía faltan algunas cosas, pocas, por decir. El día de hoy, por ejemplo, antes de la llegada del cartero. Ningún signo en especial. La mañana, las compras por mi barrio, un lugar de Buenos Aires con inconfundible atmósfera de ghetto. El bullicio continuo del rodar de la tarde que se transforma en fragor apenas se traspasa la puerta de calle. Algunas veces, la euforia de las veredas

te hace sentir cosmopolita, independiente, como llevada en andas por la corriente incesante, las voces, los negros atuendos rabínicos, la sonrisa del diariero de la esquina, su complicidad momentánea en la que trato de adivinar qué mujer ve cuando me mira: una mujer joven, una mujer madura. El colapso del tiempo en la intersección de la avenida y la calle transversal justo antes de largarme a cruzar, sorteando el aguijonazo, evitando con cuidado que la energía se diera vuelta del revés, como un guante viejo, mostrando un reverso apolillado. Era en alguna de esas tardes, Brenda, no la de hoy, pero en alguna de esas tardes, cuando yo sentía el lejano latido de la gaviota, allí mismo, entre las luces de los autos, antes de largarme a cruzar, pensando que tal vez pudiera morir en ese momento sin haberlo dicho, sin intentar trasmitir el invisible hilo del laberinto, sin intentarlo y, sobre todo, sin alcanzar a contarle a Santiago lo del cruce, la muerte y la gaviota, porque uno cree que es eterno y que el tiempo espera. Entonces hoy, de regreso, el cartero. Miré largo rato la reproducción del cuadro en la tarjeta postal un mes después que la habías elegido y leí una a una las palabras que habías escrito.

La mujer con largas ropas medievales mira absorta la cara del gato, un gato suspendido en el aire. Hacia el fondo, puertas góticas, se pierden en corredores precisos y a la vez irreales. Una red de tenues trazos fosforescentes unen las manos y la cara de la mujer con la cara y el cuerpo del gato, dibujando sobre sus cabezas, pero en un plano astral, un cruce de pequeñísimos sistemas planetarios. El grabado intenta revelar, al que mira, ocultas correspondencias; transmite un extraño latido, parecido a una señal, que indica, tal vez, el cauce que nos iguala, la certeza de un orden secreto. Algo semejante al misterioso pulso del mundo; algo que deja para siempre afuera los juegos de la destrucción.

La noche termina y este mensaje también, Brenda. No sé dónde estarás y no tiene la menor importancia. Tal vez en Tailandia, tal vez en Roma, deslizándote por la realidad envuelta en esa cualidad de ficción o de sueño, como la deslizaste una vez tras las ventanas de un bar, en una esquina de Buenos Aires. En mi casa, sobre mi mesa, quedan el grabado de la mujer con el gato y tus palabras.

Silvia Iparraguirre



Sigmund Freud: un interrogante wagneriano*

Escribe Sigmund Freud en su artículo *El Moisés de Miguel Ángel* (1914):«Las obras de arte, empero, ejercen sobre mí un poderoso influjo, en particular las creaciones poéticas y escultóricas, más raramente las pinturas. Ello me ha movido a permanecer ante ellas durante horas cuando tuve oportunidad, y siempre quise aprender a mi manera, o sea reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual obraban sobre mí de este modo. Cuando no puedo hacer esto —como me ocurre con la música, por ejemplo— soy casi incapaz de obtener goce alguno. Una disposición racionalista o quizás analítica se revuelve en mí para no dejarme conmover sin saber por qué lo estoy y qué me conmueve».

Esta aseveración, esta actitud de Freud frente a la música, ha sido repetidamente comentada por el propio creador del psicoanálisis y por sus seguidores y exégetas. No obstante lo cual, quiero sumar mis propias reflexiones a esta «sordera musical» de uno de los pensadores que más caminos de investigación ha abierto a la interpretación del fenómeno artístico, a la del artífice como instrumento de sus propios deseos sublimatorios y al instinto de vida que habita en toda génesis creativa. Es poco comprensible que este terco buceador de interrogantes, este hermano visceral de Schopenhauer, Nietzsche y Kierkegaard, este inquieto e inquietante exilado de la razón científica de su época, este habitante del subsuelo y de las oscuras y caóticas pulsiones del hombre, haya sido indiferente al fenómeno emocional de la música. La búsqueda de un nuevo saber, de una nueva racionalidad, pudo haber sido su pasión príncipe, pero es inadmisible que justamente la búsqueda de un nuevo saber no incluya las repercusiones misteriosas y estremecidas del lenguaje de la música.

Por eso, algunos de sus discípulos —especialmente Theodor Reik, melómano conspicuo, autor de *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Gustav Mahler;* Sarah Kofman, autora de *El nacimiento del arte;* Guy Rosolato, autor de *Ensayos sobre lo simbólico* y Didier Anzieu, autor de *El autoanálisis de Freud*— trataron de colocar el cascabel al gato y darnos una imagen más verdadera del vínculo de Freud con la música.

* *Capítulo del libro* La música o la reconciliación final, *de próxima publicación.*



Si ustedes observan el comentario anterior que inicia estas páginas, observarán que Freud dice respecto de la posibilidad del goce musical: «soy casi incapaz», y es justamente en ese adverbio, «casi», que se basan las afirmaciones de los discípulos citados.

La paradoja existencial que habitó la vida íntima de Sigmund Freud fue causa de frecuentes interrogantes: un racionalista a ultranza que metió las manos en el lado nocturno de la vida, un obsesivo de la lógica científica que arrancó la hoja de parra de la moral victoriana de su época sin dejar de ser él mismo un representante de ese clima represor, un obstinado controlador de sus emociones que erigía a los poetas como los auténticos profetas y adelantados del pensamiento, en fin, un teórico revolucionario que se dejaba conmover —ésta es una de las confesiones que motivan mi búsqueda— por la *Morgen-traumdertweise* de *Los maestros cantores* de Richard Wagner («Ob nur ein Morgentraum?» «¿Fue acaso sólo un sueño matutino?», acto 3º, quinteto de Eva, Sachs, Walther, David y Magdalena).

Stefan Zweig cuenta que en una carta enviada por Freud en 1908 al autor de *Los días del ayer,* se encontraba la siguiente expresión: «Sé que es usted un poeta. Ya he leído sus *Fuhen Karnze* y la sonoridad de sus exquisitos versos fluye hacia mí cada vez que abro el libro». Reiteramos: «¿qué significa en un enemigo declarado de lo ininteligible —que rechazaba todo aquello que no podía comprender racionalmente— la palabra sonoridad?. En diversas oportunidades Freud se refiere —en su obra— a motivos musicales (al fin de cuentas, vivía en Viena). Por ejemplo: en *La interpretación de los sueños* señala que cuando un día se le ocurre canturrear una melodía de Mozart (el desafío de Fígaro al conde Almaviva en el primer acto de *Las bodas de Fígaro)* nadie se da cuenta de qué melodía se trata. Esto fue confirmado por varios de sus seres cercanos, incluidos sus hijos: no se sabía nunca qué melodía canturreaba el viejo maestro, por el grado de desafinación de su voz. Incluso en momentos difíciles de su vida, por ejemplo en su enfrentamiento con Jung, luego de una historia de amistad y desilusión, escribía a Ferenczi: «Acabo de ver *Don Giovanni*» (acotación: Freud emplea el verbo ver y no escuchar: su énfasis está puesto en una sutil tendencia escopofílica que él reconocía) y agrega: «En el segundo acto, durante la cena festiva del protagonista, la orquestina ejecuta un aria de *Las bodas de Fígaro* y Leporello observa: "Esa música me suena muy familiar". Ésto bien puede aplicarse a la situación presente. Sí, también a mí esta música me resulta muy familiar. Ya experimenté todo esto antes de 1906, las mismas objeciones, las mismas profecías, las mismas proclamas de las que ahora acabo de librarme». Como se puede observar, Freud, espontáneamente, usa un recuerdo musical para expresar una emoción que en esos momentos es intensa y dolida. Es una anécdota válida para configurar estos aspectos perplejos de su personalidad.

Llegó al psicoanálisis porque comprendió que el racionalismo imperante en su época —el iluminismo— no bastaba para explicar la dinámica de las emociones. Luchó toda su vida por darle a su teoría un marco de rigor científico válido pese a estas convicciones. Por eso el psicoanálisis freudiano es un esfuerzo titánico por sintetizar



mundos opuestos: los de la razón científica y los de las vivencias irracionales de nuestro mundo interno. Un esfuerzo gigantesco por contener en una sola persona el hijo del iluminismo con sus alforjas llenas de razones y al poeta escopofílico que mira con pasión de *voyeur* la «noche oscura del alma». Quizá fue esta ardua síntesis lo que hizo del psicoanálisis algo tan revolucionario y significativo por un lado y tan vulnerable y frágil por el otro. Pero vayamos a la música.

José Perrés, psicoanalista uruguayo, cita en su libro sobre Freud, algunos ejemplos del surgimiento de temas musicales en su labor profesional: las asociaciones de una paciente que, efectuadas sobre un sueño, se dirigen a una escena de *La flauta mágica;* un paciente que sueña con *Fidelio;* un sueño de un paciente con el *Tannhäuser* de Wagner y otro con Hugo Wolf; un paciente que se siente perseguido —¿melodía obsesiva?— por una secuencia de *La Belle Hélene* de Offenbach y así. El mismo Freud, no sólo ya a través de sus pacientes, transita en repetidas oportunidades temas musicales.

Señala Perrés: «circunscribiéndonos más, nos acercaremos ahora a sus asociaciones vinculadas a lo musical, de las que brindaremos muchos ejemplos, respetando en este caso la cronología»:

1) En la primera observación, de 1894, Freud, al mencionar a una paciente obsesiva (la que arrojaba a la cesta todos los papeles que veía, por miedo de que se le deslizara involuntariamente en alguno el nombre del ser amado) cita una canción popular alemana: «En toda hoja en blanco yo lo escribiría / tuyo es mi corazón y tuyo será para siempre» (poema de Müller que Schubert transformaría en *lied).*

2) En 1895, Freud cita espontáneamente a un paciente un aria de *Las bodas de Fígaro* (Freud debía conocer bien esta ópera para poder usar una secuencia de ella en sus interpretaciones).

3) En 1897, al remitir a Fliess un *curriculum* (ya que estaba pidiendo en ese momento su nombramiento como profesor extraordinario) encabeza su carta con: Te envío «il catalogo delle belle...», haciendo alusión al área de Leporello en *Don Giovanni.* Se trata del aria «Madamina il catalogo è questo» en la que el personaje intenta calmar la ira de la desairada Doña Elvira, exhibiéndole la lista de conquistas de su patrón, Don Juan.

4) En 1899 las referencias musicales son numerosas: en dos sueños del mismo Freud aparecen secuencias de *Las bodas de Fígaro* (el primero cuando despierta recordando haber tarareado el aria de Fígaro «Se vuol ballare, Signor Contino» y el segundo donde, gracias al mismo personaje, señala la obra original de Beaumarchais —inspiración de Mozart y Da Ponte— en la que se dirigía a los señores que sólo por nacer tienen ya méritos, sin esforzarse por conquistarlos); un paciente menciona versos de *Fidelio* que Freud transcribe con gran seguridad, evidenciando conocerlos bien; en otra oportunidad realiza, para explicar su pensamiento, una analogía con el personaje de Helena de la famosa opereta de Offenbach; más adelante recuerda la sonata *El trino del diablo* de Tartini (que habría nacido de un sueño del compositor italiano donde éste vendía su alma al diablo, quien ejecutaba en el violín una maravillosa melodía).

5) En 1905, en su libro sobre *El chiste y el inconsciente* menciona una broma de la época: «¿Por qué los franceses rechazan Lohengrin? Por culpa de Elsa» («Elsa's Wegen», juego de palabras con Alsacia —Elsass— siempre en litigio entre los dos países).

6) En 1908, en una discusión en la Sociedad Psicoanalítica de Viena sobre onanismo, se apoya en *El holandés errante* de Wagner para explicar la idea de la «mujer redentora» que libera al hijo de la masturbación. Ese mismo año menciona el aria de Agata de *Der Freischütz* de Weber.

8) En 1910 menciona dos veces *Don Giovanni;* la primera para señalar el doble sentido de la palabra «selig» —difunto y sensualmente dichoso— y la segunda, en carta a Jung, otra vez Leporello («Bella señora, dejadle escapar / no vale la pena ni que os enfadéis con él»). Ese año realiza una comparación con *Tristán e Isolda* para explicar el éxtasis amoroso, vinculándolo a la dialéctica entre narcisismo y objeto de amor.

Ese mismo año, en Palermo, le escribe a su mujer, Marthe, y para describirle la belleza de la ciudad, transcribe versos de *Las bodas de Fígaro* (dúo de «Canzoneta sull'aria»).

9) En 1913 aparece una de las más famosas asociaciones vinculadas a la música y a través de ella Freud encuentra la clave que le permite desarrollar su tema y redactar el hermoso ensayo sobre la elección del cofre. Recuerda el texto de la escena del juicio de París de *La belle Hélene* de Offenbach y se lo comenta a Abraham, Ferenczi y Jones («Y la tercera, ¡ah! la tercera quedó a un lado y permaneció muda. A ella debí darle la manzana»).

10) En 1915-1917, en las Conferencias Introductorias al Psicoanálisis, cita *Las bodas de Fígaro* («Ersagt es ja selbst» del 3er. acto); un poco más adelante hace referencia al *Tannhäuser* de Nestroy (ejemplo sobre la seducción y secreta envidia que generan las perversiones sexuales: «¡En el Monte de Venus olvidó honor y deber! ¡Qué raro que a nosotros no nos pasen estas cosas!»).

11) La última asociación vinculada a lo musical aparece en 1936. Se trata de una carta a Marie Bonaparte en la que Freud le valida el manuscrito sobre «Topsy», la perra a la que Marie Bonaparte quería entrañablemente. Le señala Freud que a él también le pasa algo semejante: «A menudo cuando acaricio a Jo-Fi, me he sorprendido tarareando una melodía que, aunque tengo mal oído, reconozco como el aria de *Don Giovanni:* «Un lazo de amistad / nos une a ambos».

Como se desprende de estos ítems, el vínculo de Freud con la música —evidente a través de estos ejemplos y otros posibles— se relaciona con la música vocal.

¿Se trata de una jerarquización afectiva de Freud, de una «elección de objeto?». Muy posiblemente. No obstante, Freud, en varios momentos se refiere a grandes compositores de música instrumental: en 1882, en carta a Marthe, aún su novia, escribe: «Pero ya sea que en una lejana época haya servido de morada a un gran Maestro, de esos que saben arrancar al corazón humano sus secretos y dan expresión mediante la palabra o el sonido a lo que antes parecía inexpresable, quizá un Beethoven o un Lenau»; sobre el final de su vida *—Moisés y la religión monoteísta—* cita las inolvidables creaciones de los grandes hombres, como Beethoven, Leonardo o Goethe.



El otro compositor mencionado es Gustav Mahler, de cuyo vínculo con Freud me ocupé extensivamente en mi libro *Gustav Mahler o el corazón abrumado.* Freud se encuentra con Mahler —a pedido de éste— en Leyden, donde pasean durante cuatro horas, suficientes para que Freud le escriba a Theodor Reik: «He analizado a Mahler en 1912 (Freud olvida que Mahler murió en 1911 y él lo vio meses antes) durante una làrga tarde en Leyden. Y si he de creer en ciertas referencias es mucho lo que logré entonces (...) A su vez tuve oportunidad de admirar la capacidad de comprensión psicológica que tenía ese hombre genial».

¿Asistió Freud a conciertos y óperas?. Perrés ha recopilado esta información minuciosamente: *Carmen* de Bizet la «vio» repetidas veces (en 1883, en 1886 y en 1907); *Las bodas de Fígaro* en 1886 y seguramente en otras oportunidades (dada la profusión de citas sobre dicha ópera); *Don Giovanni,* acompañando a un amigo, Ignaz Schonberg, que desconocía a Mozart y, por segunda vez, en carta a Fliess, le dice: «Mañana iremos a Salzburg para ver una representación de *Don Giovanni»* (la carta está escrita desde Thunsee); *La flauta mágica:* siendo adolescente, escribe a su amigo Fluss (1874): «Intento ir al teatro el domingo. Haremos la elección entre *La flauta mágica* en la Ópera o *Los bandidos* en el Burg (drama de Schiller). Yo probablemente vaya a *La flauta mágica»,* y más tarde, en 1888, asiste nuevamente y comenta la obra; *Los maestros cantores:* en carta a Fliess de 1897 señala el enorme placer que le ha producido esta obra. Roazen —un crítico discutible— señala que Mark Brunswick, en entrevista de 1966, le comentó que Freud conocía muy bien esta ópera, a tal punto que fue capaz de señalarle a un experto en música aspectos que le habían pasado desapercibidos. Didier Anzieu, en *El autoanálisis de Freud* señala que hasta 1900 Freud «apreció fundamentalmente las siguientes obras: *La flauta mágica, Don Giovanni, Las bodas de Fígaro* de Mozart, *La bella Molinera* de Müller-Schubert, *Fidelio* y la *Novena Sinfonía* de Beethoven, *El cazador furtivo* de Weber,*La bella Helena* de Offenbach, *Carmen* de Bizet, *Los maestros cantores* y*Tannhäuser* de Wagner. Otras intuiciones: es posible que haya visto la *Aída* de Verdi, porque un día comenta que la disposición interna del observatorio de Viena le recuerda la escenografía de dicha ópera. Estarían en el mismo caso: *Siegfried* y *El holandés errante,* por la seguridad con que cita los textos, y *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach, por carta a Reik donde valida los pensamientos de éste sobre la obra y porque en uno de esos cuentos basó su complejo y extraordinario ensayo sobre *Lo siniestro,* auténtica revolución en el mundo del pensamiento psicoanalítico sobre el arte.

Coinciden Anzieu y Strachey: «Contrariamente a lo que se ha dicho a menudo, Freud no fue insensible a la música. Le gustaban mucho las óperas y las operetas, como cabe a un vienés de la segunda mitad del siglo diecinueve» (Anzieu); «su interés hacia la música nunca fue tan negativo como él se complacía en creer» (Strachey).

Quiero citar un ejemplo sumamente ilustrativo de la manera en que Freud se relacionaba con la música. Podríamos decir que era, esencialmente, mucho más wagneriano que verdiano, tomando algunas pautas del clásico enfrentamiento entre el poder

de la fascinación metafísica de la palabra hecha música y el simple y bellísimo canto de emociones. En carta a Fliess del 12 de diciembre de 1897 escribe: «*Los maestros cantores* me procuró, no hace mucho, un extraordinario placer. *La Morgen-traumdertweise* me conmovió profundamente (...) Como en ninguna otra ópera vemos aquí, puestas en música, ideas verdaderas a través de las tonalidades afectivas que acompañan a su reflexión». Es claro que para el creador del psicoanálisis el poder de la palabra, la evocación reflexiva que ella produce, sus connotaciones filosóficas e ideológicas y todo aquello que Wagner propugnaba como esencia vertebral del arte operístico se hace carne en su pensamiento y le ayuda en el desarrollo de sus teorizaciones sobre la psique humana. La palabra —núcleo hondo de la estructuración del psiquismo— es, naturalmente, para Freud, parte de la atracción que la música le produce en ciertos momentos. Las palabras son hechos, objetos concretos, densidades ponderables, puentes de comunicación. La música es la máxima escenografía de la abstracción, de la fantasmática proyectiva. Cuando se unen música y palabra como expresión artística, la tensión que generan es sobrecogedora. Wagner se explaya largamente en su obra *Ópera y Drama* sobre estas tensiones, nacidas, según su teoría, de una inicial metáfora según la cual la música es la mujer y la palabra el principio masculino que viene a fecundarla para engendrar el arte ideal, lo que él llamó el «drama musical». No es muy diferente, creo, cierta interpretación actual del pensamiento psicoanalítico sobre la presencia del hombre (padre) ante la gravidez de la mujer (madre) en la instauración de las normas culturales y de la Ley. Quizá no sea éste el lugar para desarrollar más minuciosamente algunos paralelos entre los abismales mundos de Wagner y Freud, pero sí quiero dar el inicio de esta posible búsqueda. ¿No es significativo que tanto Wagner como Freud hayan decidido no conformarse con lo ya visto y analizado y que, por el contrario, hayan elegido remontar el torrente de la música y el del psiquismo humano hasta sus oscuras fuentes para intentar descubrir qué leyes eternas rigen estas demasías, qué secretos encierran en las profundidades del pasado? ¿No es singular que ambos no se conformaran con lo que ya existía sino que, intrépidos y ambiciosos, necesitaran imprimir a su búsqueda un carácter insurreccional, una avidez revolucionaria? ¿No es digno de mención que ambos comiencen sus respectivas requisas a través del mundo de lo fantasmagórico: Wagner instituyendo el mito como dimensión sobrenatural generadora de las peripecias humanas y Freud incrustando su bisturí en el mundo de los sueños? ¿No es en el tercer acto de *Siegfried* que Wotan oye decir «Duermo y sueño / sueño y pienso / pienso y el conocimiento reina», versos que Freud habría aprobado entusiastamente? ¿No es notable que ambos desplegaran sus respectivos instrumentos (Wagner los sonidos, Freud las palabras) para evocar el segundo mundo, el mundo invisible, aquél que escapa a los rayos luminosos del sol cotidiano, aquél que oculta los más profundos arcanos de la vida?

Cuando Marcel Proust escribió estas líneas —«Me daba cuenta de todo lo que hay de real en la obra de Wagner, al ver una y otra vez esos temas insistentes y fugaces



que visitan un acto, se alejan sólo para volver a veces distantes, adormilados, casi separados, otras, sin dejar de ser vagos, tan acuciantes y cercanos, tan orgánicos, tan internos, tan viscerales que más parecería la reanudación de una neuralgia que de un motivo»—. Proust, digo, ¿no relacionaba a estos dos genios? Cuando Wagner piensa que el pasado es estancamiento, el orden una rutina, la razón una negación y las ciencias de ese momento un obstáculo para la generosidad del instinto, ¿no se está anticipando a Freud? ¿Acaso no son los ciento treinta y seis compases del acorde en mí bemol mayor que estructuran el preludio de *El oro del Rhin* los que nos llevan de historia a la leyenda y de las aparentes diversidades de la vida a la compulsión a la repetición, allá, a lo lejos, en un acorde indefinidamente reiterado que basta para neutralizar el paso de los siglos? Marcel Schneider lo dice así: «La música de Wagner libera en nosotros el alma precristiana reprimida en el inconsciente»: ¿aprobaría Freud este diagnóstico? Seguramente, sí. Como aprobaría estas palabras del autor de *Tristán:* «El arte es quizás un gran sacrilegio y dichosos son aquellos que, a semejanza de los animales, no albergan dudas, ni siquiera cuando esa dicha me parece similar a las tinieblas eternas. Me veo ciego, me oigo sordo y siento hasta morir el esplendor del mundo; estoy atraído por el abismo resplandeciente y colmado de estrellas, hundo allí mis ojos sin poder resistirme y me sumo en él, inconsciente». Freud dedicó parte de su vida a intentar desentrañar esas tinieblas eternas, muchas veces tratando de desentrañar el misterio de la creación artística. Finalmente: entre el dios de la ambigüedad que mueve los hilos de los personajes wagnerianos y el dios de la ambivalencia que vertebra el pensamiento freudiano, ¿no es posible establecer similitudes válidas? Entre aquel «Dyonisos del teatro» (como lo llamó Thomas Mann) y aquel otro buceador incisivo de las motivaciones humanas, ¿no existió la vinculación grávida de estas palabras: «En busca del límite de la música pura, el músico se embarca sobre el océano del deseo infinito», apotegma del autor de *Parsifal* que Freud hubiera rubricado sin hesitación? ¿O este otro?: «Es propio de un poeta ser más maduro en la concepción interior de la esencia del mundo que en el conocimiento abstracto y consciente. Sólo a través de esta concepción pude inconscientemente tener la verdad concerniente a las cosas humanas. Todo deviene así de trágico y la voluntad que quería construir un mundo según sus deseos no puede finalmente acabar más que derrotada en una degradación impregnada de dignidad». Principio de placer y principio de realidad de Freud volcado en lenguaje wagneriano. Así podríamos seguir enumerando los múltiples puntos de encuentro entre estos dos hombres geniales, pero lo dejaremos para otra ocasión.

Freud, siempre lúcido en el espacio de la reflexión —quizá como emergente lógico de sus propias apreciaciones sobre arte— escribe a Marthe: «Fui al teatro a ver *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais. Eché de menos la maravillosa música de Mozart». Estas palabras dicen bien a las claras que la supuesta «sordera musical» de Freud es, por lo menos, una actitud selectiva. Sabe bien que mientras la obra teatral de Beaumarchais admite, gracias a su mordacidad entretenida, algunas pocas visitas, la

ópera de Mozart basada en dicho texto acoge una cantidad mucho mayor y más entusiasta de audiciones (para los melómanos, seguramente infinita).

¿Qué establece esa crucial diferencia entre un autor y un compositor? Alguien podría señalar que las cosas no son así cuando el autor es tan enorme como el músico. Lo dudo. El *Otelo* de Shakespeare es una obra sublime y admite una frecuentación intensa y admirada, pero *Otelo* de Verdi puede llegar a ser inagotable en la permanente posibilidad de nuevas fascinaciones, porque cada audición es, por la naturaleza misma de la estructura operística, un estremecimiento inédito. También es cierto que, por el contrario, ciertas óperas no llegan a las alturas indecibles de su inspiración literaria (por ejemplo, el *Fausto* de Gounod, que los alemanes llaman «Margarita» para evitar el enfado de Goethe) pero, aún así, nuestra reflexión creemos que es justa.

Es evidente que a Freud la articulación música-palabra es la que más lo atrae realmente. Otra prueba de esta exigencia ineludible es esta carta: «Vi *La flauta mágica*. Algunas de las arias son maravillosamente hermosas, pero el conjunto es bastante pobre, sin ninguna melodía verdaderamente original. La acción es muy tonta, el libreto es disparatado y realmente no puede compararse con *Don Giovanni*». Enorme perplejidad despiertan estas líneas. ¿El creador del psicoanálisis, el enfático justipreciador de la fantasía y de su relación profunda con el lenguaje simbólico, no supo «ver» en esta definitiva ópera cuánto encierra, justamente, detrás de su aparente simplicidad, de alegorías sobre la condición humana y de emblemas que, más allá de lo masónico, retratan el mundo interno de un hombre genial en el borde mismo de la muerte, evaluando el significado íntimo y hondo de la vida?. Enorme perplejidad que, repito, nace de estas líneas, escritas al fin de cuentas por alguien que decía no emocionarse con la música (por no lograr comprenderla) pero que habla con la pasión de un auténtico melómano, equivocado o no.

Es cierto que Freud, en su búsqueda de una explicación válida y científica para la génesis de la obra de arte —y no casualmente— recurrió a Leonardo da Vinci. «L'arte é una cosa mentale», aquella prestigiosa expresión del artista, había ganado su inclinación. Porque Leonardo, al afirmar el psiquismo como columna vertebral de la creación, quiso significar que la inteligencia y la ponderación racional debían actuar como coeficientes máximos del sentimiento estético y que la idea de la belleza y de la emoción que despierta tienen su estructura básica en unos presupuestos mentales, ordenados por el intelecto, no perceptibles de inmediato, pero de los que, en definitiva, nace esa sensación (ese estremecimiento ante la obra acabada, esa singular percepción de nuestra piel) que permite distinguir la auténtica creación (con todo lo que ella significa también de conmovedor) de sus sucedáneos y remedos. Por eso la música despertaba sus sospechas: no era fácil encontrar aquellos presupuestos mentales estructurados como leyes creativas porque, a la manera de un colosal test de Roscharch, el ser humano ponía en la música lo que habitaba su propio corazón, es decir, sus queridos fantasmas. Y ya sabemos que no hay dos corazones iguales. Esta compulsión a la transparencia rigió los años de la vida de Freud hasta hacer de su inquie-



to temperamento un auténtico y funcional artífice de lo obsesivo (es ejemplar leer su obra en este sentido: nunca finaliza de afirmar definitivamente nada, vuelve y vuelve a buscar, reitera interrogantes, los responde, pone en cuestión la respuesta y así, sin solución de continuidad, intenta desenmascarar nuestro mundo interior). Quizá, como aquel rabino de Praga, descendiente de cabalistas (como el mismo creador del psicoanálisis), Freud podría haber dicho: «Yo tengo la respuesta, pero, ¿usted tiene la pregunta?». En igual sentido se refirió el viejo maestro al erotismo y al definitivo vínculo entre Eros y Tánatos, del cual nos ocuparemos más delante. Porque si hablamos de música, es difícil evitar dicho interrogante. Los márgenes imprecisos del pentagrama acústico, la polivalencia de cualquier sonido según su grado de integración y de resonancia, la polisemia esencial que nace del reflejo de la música en nuestra subjetividad, el contenido fantasmático aprisionado en sus mallas, esa «cosa mentale» sutil e intangible que se sumerge en las entrañas del intelecto para confundirnos, *fundirnos con* sus proclamas metafísicas, toda la complejidad que la transforma en la primera de las artes, mal podía ser aceptado por Freud en su terca búsqueda, como hemos dicho, de una nueva racionalidad. Es en ese mundo de los sonidos, expresivo y múltiple, hondo y misterioso, habitado por el sentido del sin-sentido, engendrado como un lenguaje sin palabras (o por lo menos como un lenguaje cifrado de varias lecturas), donde incluso obras de génesis absolutamente abstracta y «mentale» (estoy pensando, por ejemplo, en *El arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach o en algunos presupuestos de Igor Strawinsky) son emocionantes y absolutos. Por el contrario, ¿quién realmente se ocupa, durante la audición de la obra, de hacer predominar el texto real de «E lucevan le stelle» de *Tosca* por sobre la intensidad casi gutural de su grito invocando a la vida?. Ese mensaje, es, en última instancia, el que la música nos arroja a descifrar, pero con el instrumento de nuestra piel. Si ustedes quieren, con lo que llamaríamos, a falta de otra cosa, intuición.

¿Y no es, al fin de cuentas, la intuición (aquello que, por diccionario, define el conocimiento claro, recto o inmediato de verdades que penetran en nuestro espíritu sin necesidad de razonamiento, como la hubiera aprobado Henri Bergson), no es, digo, el camino siempre necesario para gozar de la auténtica sabiduría de la música?. Insisto, textos célebres en la historia del arte sólo han alcanzado su repercusión más notable a través del mundo del pentagrama. No sólo la *Tosca* de Sardou: recordemos *Le roi s'amuse* de Víctor Hugo (libro de *Rigoletto)* o *Carmen* de Merimée o, más cercanamente, *Wozzeck* de Büchner. En todos estos casos (y, naturalmente, en muchos más que el espacio impide citar) es la música quien perpetúa la palabra y es la intuición —esa hija de lo imponderable— lo que vibra en nuestra piel. Incluso en obras tan acabadas como *La muerte en Venecia* de Thomas Mann es Benjamín Britten quien le da inicialmente presencia universal mediante su ópera homónima (también llegaría Luchino Visconti —no casualmente también un notable regisseur operístico— quien completaría la tarea). No estoy devaluando el significado de un libreto. Puccini mismo decía «La música es para mí cosa inútil cuando no dispongo de un libreto. Tengo



el gran defecto de componerla sólo cuando veo moverse a criaturas en el escenario». Pese a la legitimidad de las palabras de Puccini estableciendo la presencia del desarrollo dramático y de la circulación de personajes como condición de su música, es claro que sólo la música («prima la música poi le parole» que ya decía Salieri) establece el sentido último y emocional de su gravitación en nuestras vidas.

A Freud se le ha adjudicado —no sin razón, claro— el depender más del sentido de la palabra y de la convicción gestual y dramática de los personajes de una obra que de otras posibilidades más «intuitivas». Centrado apasionadamente en su teoría, Freud veía en el desarrollo de la acción la posibilidad de un emergente puntualmente válido a sus fines: de cómo el inconsciente jugaba su rol en los intérpretes dando expresión a situaciones psicológicamente significativas o del «como si» de los actores permitía identificaciones grávidas desde su particular lectura. Perrés cita una carta de Freud a Marthe de 1885 donde dice: «Nunca he visto una actriz —se trata de Sarah Bernhard— que me sorprendiera tan poco pues obligaba al público a creer cuanto decía».

Esta íntima necesidad de Freud de «creer» en la verdad «como si», en la apariencia de una verdad real, es consustancial al espíritu del viejo maestro. Cuando ve *Carmen* de Bizet en 1907, escribe: «Carmen poseía una voz muy potente y actuaba con gran vivacidad que en ciertos momentos resultaba excesiva. La colosal dama no parecía ser el sujeto más adecuado para inspirar ternura, y luego, cuando empezó a bailar para retener a José, tampoco puede decirse que resultara exactamente grácil. ¡Si los elefantes pudieran volar, qué regalo para la vista! Resultaba imposible creer en su perfidia y su expresión no pasaba, si acaso, de maliciosa» A esto agrega «Don José, demasiado viejo y muy gordo también. No he tenido jamás la oportunidad de ver a un José esbelto, aunque el papel parece exigirlo». Y finaliza señalando: «El director lanzaba la batuta en todas direcciones y yo estaba medio aturdido. Las melodías más importantes le salieron muy bien, pero todo resultaba un poco excesivo y demasiado ruidoso». Sin embargo, dice lo importante a los fines de esta búsqueda: «Me gusta tanto la música que acompaña a la partida de naipes que (no obstante) me quedé al tercer acto». Otra vez el poeta «escopofílico» vence, a través de su piel, las imperiosas órdenes racionales de su inquieto genio. Casi todo es insufrible en dicha *Carmen*, pero Bizet lo obliga, pese a todo, a quedarse en su butaca. ¿No es este «dilema freudiano» el mismo que nos asalta a cada uno de nosotros frente a la obra musical? ¿Qué es lo que esencialmente nos atrapa hasta dejarnos muchas veces sin respiro; qué es lo que nos coge la garganta, nos palpita en el corazón y nos obliga —pese a esa Carmen que baila como un elefante y a ese Don José que ha abandonado toda inquietud estética, como lo narra Freud— nos obliga, digo, a quedarnos inmóviles en nuestro asiento? Cuando Igor Strawinsky nos dice que su obra ha sido concebida «como un contrato notarial», ¿qué es lo que en *El pájaro de fuego* nos produce taquicardia? ¿Qué fuerza expresiva está más allá de las mismas intenciones del autor, más allá de las cláusulas de aquel contrato donde Strawinsky parece querer decirnos que hemos caído en una trampa armada por el cálculo y la mente fría? ¿Es posible pensar



que el autor de *La consagración de la primavera* olvide que una obra musical, aún calculada en sus más mínimos detalles, aún gestada en una mentalidad militantemente racionalista, no tiene que ser por ello seca e inexpresiva? Sabemos su respuesta: la obra debe ser expresiva sólo desde el punto de vista formal y, en síntesis, debe comunicar solamente sonoridades musicales, alejadas de toda interpretación o exégesis anímica o temperamental. Esa sería la auténtica pureza de la música. Quizá podría haber convencido al mismo Freud. Salvo que justamente Freud nos habló de ese intenso, extraño y oscuro mundo del inconsciente donde toda obra de arte es —permítanme decirlo así— un contrato de revelación entre dos personas: el progenitor y el destinatario. Esa búsqueda, a la captura de esa secreta complicidad incanjeable, es el espacio compartido donde toda obra de arte, cualquiera sea su expresión formal, es un acto de reparación, en el que se crea —como diría Lyotard— para que se oiga el grito o el silencio venidos de otra parte. Freud sabe que el arte tiene esa estructura: él mismo lo ha manifestado repetidas veces. Los deseos están en el fundamento mismo de la creación —son su pila bautismal— y es el artista quien debe confundirlos (fundirlos con) para que sus sugerencias sean universales y el placer sea su destino. Lo dice así: «El conflicto debe presentirse apenas (...) el arte consiste esencialmente en velar su material: lo inconsciente no debe volverse consciente en forma directa sino hasta cierto punto y en la medida que nos afecta». Como diría Rafael Argullol, debemos conformarnos con la resonancia, con el eco. ¿Y en el caso de la música, esa resonancia, hasta dónde alcanza? ¿Hasta las lejanas voces acolchonadas que nos llegaban a través del vientre materno? ¿Hasta las canciones de cuna tempranas que habitaron de sedantes corcheas el acta fundacional de nuestras vidas? ¿Hasta la alucinación onírica de aquellas melodías que Freud señalaba como imágenes acústicas de nuestros sueños? ¿Hasta la consciente permanencia de cierta música, de ciertas canciones, que nos asalta súbitamente y de la cual no sabemos su significado ni la causa profunda de su terca presencia y que algunas veces toman el carácter de «melodía obsesiva»? (Theodor Reik ha desarrollado este último interrogante en su fascinante libro sobre Gustav Mahler y su Segunda Sinfonía *Resurrección)* ¿Hasta dónde llega el eco de esos fantasmas musicales, ese estremecido eco que resuena en nuestra piel ante la música que nos conmueve? El mismo Freud, en 1909, escribía: «Cuando se atacan un par de compases y alguien, como en el *Don Juan* dice: «Son *Las bodas de Fígaro* de Mozart», en mí bulle al unísono un tropel de recuerdos, ninguno de los cuales puede un instante después elevarse a la conciencia. Esa impresión actúa como la avanzada desde la cual una totalidad se pone en movimiento a un mismo tiempo».

«El pasado es prólogo» escribió Shakespeare en *La tempestad* . Y es ese pasado el que Freud explora sistemáticamente buscando las ansiadas respuestas, las que legitimen su inquietud científica sin dejar en el papel el alma de lo vívido, las que den al fantasma explicación y presencia (ese «representante psíquico de la pulsión» que algunos alumnos de Freud buscarán en el mundo de lo imaginario, en el vínculo con el Otro donde se pone en escena un drama de deseos y proyecciones, de enigmas



y ausencias) ¿Y qué es la audición musical sino la expansión de ese pasado con su deseo y su ausencia?. Vamos a una reflexión concreta. ¿Qué sucede cuando nos emocionamos con la música? ¿A qué se deben esos instantes de estremecimiento, esas lágrimas que asoman, ese latido de nuestras vísceras, esa sensación de que algo nos atrapa y nos arrebata: esa especie de sentimiento pleno y a la vez ominoso, porque está hecho con lágrimas y escalofríos, los mismos sentimientos que usamos para expresar el miedo, las pérdidas, los presentimientos y el horror? Enorme y singular placer éste que nos obliga desde todas sus manifestaciones a convocar un mundo tan abigarrado y complejo de vivencias. ¿No debía Freud temer ese grávido espacio de la irracionalidad, esa emoción que llamamos «estética» y que no es más que la llamada de Eros en nuestro cuerpo? Creo que estaría de más señalar que esa emoción «dolorosa» afecta a nuestra piel de una manera muy distinta a como lo hacen las manifestaciones orgánicas de dolor. Es posible que cuando Wagner nos arroja en el inmenso dolor del *Liebestod* de Isolda, él, en su propia vida, esté sufriendo las vicisitudes de un amor condenado, pero ¿sentiríamos igual si en lugar del canto de Isolda fuera el mismo Wagner quien nos contara sus cuitas amorosas?. Seguramente que no. La audición (y a veces la visualización) del sufrimiento apasionado de Tristán e Isolda en ese absoluto de amor que comparten, no despierta las mismas emociones que si Wagner nos contara la historia de sus propias frustraciones y sus propios fatalismos tanáticos. El *Liebestod* nos remite a un mundo mucho más fantasmático, más hondo, más ilusorio, más grávido, donde nuestra propia muerte y nuestro propio destino de amantes es puesto en juego. Paradójicamente, en medio de la convención, surge lo más estremecido de nosotros mismos, nuestro rostro más auténtico y, quizá, más secreto. Wagner contándonos su pasión es Wagner: Isolda cantando la suya soy yo. Y ese canto no es sólo la expresión más intensa de la pasión sino mucho más: el milagro por el cual algo absolutamente antinatural e incongruente (Isolda muere largamente de amor mientras el resto de los personajes, al igual que los espectadores, se reúnen alrededor de ella para escuchar el aria) se transforma en un acontecimiento emocional, inusitado, único en la historia del arte. Algo sucede de recóndito, algo que es infinitamente enigmático.

En *La flauta mágica* de Mozart (¿por qué aclaro: de Mozart?). Papageno canta el minuto más bello que, para mí, la ópera me ha dado. Es cuando al no encontrar a su ansiada Papagena, decide suicidarse colgándose de un árbol. En ese momento, después del «eins», «zwei», «drei», Papageno dice: «Ya que nada me retiene / ¡buenas noches, pérfido mundo!». Si esas palabras se sustituyeran por cualquier otra expresión similar o, incluso, por sonidos guturales, creo que la magnificencia de ese instante mozartiano no perdería nada de su fascinante y melancólica belleza. La música no sólo indica (o mejor dicho, dibuja) los sentimientos que Papageno siente que lo invaden, los sentimientos del deseo frustrado, de la ilusión perdida, del sin sentido de todo, sino que es, simultáneamente, una música tan irresistiblemente bella que las palabras resultan casi prescindibles más allá de la evidencia de que Papageno



se duele de amor. Un instante, una concentrada y patética secuencia simbólica donde un personaje dramático (porque Papageno lo es) invoca la totalidad de su destino. Ese instante —tres versos y un minuto de música— hace de la ópera el más notable intento del arte por sintetizar el alma humana, en esa funcionalidad significativa del tiempo psicológico sólo posible en esta experiencia única.

Cuenta Paul Henry Lang que Víctor Hugo —que no tenía simpatía por la ópera— exclamó al oír por primera vez el cuarteto de *Rigoletto:* «Esto es maravilloso, sencillamente maravilloso. ¡Ah!, si yo pudiera en mis obras hacer hablar a cuatro personas simultáneamente de forma que el público comprendiese las palabras y los diversos sentimientos». Quizá por un prurito profesional, Hugo pensaba en la audición simultánea de los cuatro textos pero, en esencia, ¿escuchamos, de verdad, las palabras y su discriminación, o sólo nos dejamos llevar por esas voces que hacen de dicho cuarteto uno de los más conmovedores de la historia de la ópera?. ¿Qué es lo que nos arrebata: la fuerza del texto, la anécdota dramática, o, en lo esencial, ese múltiple mensaje sin discernir que transforma nuestro inconsciente en una sola resonancia unificada, ese duende que va mucho más allá de las palabras?

Ese duende es de un linaje singular, una peculiaridad dionisíaca, la supremacía del significante pero en un sentido estrictamente musical. «Donde cesa el lenguaje, comienza la música» escribió ese apasionado mozartiano que fue Sören Kierkegaard. Ese sentimiento incanjeable que Isolda o Papageno pueden despertar es la irradiación de un lenguaje artístico (es decir, de una forma) al mundo de nuestros afectos. Somos invadidos por un duende particularmente expresivo y nuestra emoción estética es la respuesta que nuestro cuerpo da a ese llamado de Eros, respuesta que es, en la música, de sentido inmanente. El pentagrama no es más que el espacio donde se escribe el propio ser de la música y no sólo el propio ser del autor (Papageno es más que Mozart y mientras aquél decide morir por carencia de amor, éste, días después de la muerte de su padre Leopoldo, compone *La broma musical,* no porque dicha muerte no le importe, sino porque la música —a nivel consciente, por lo menos— es algo que trasciende la historia de su autor, que no deja huellas visibles de sus peripecias, que no singulariza una anécdota vital). Naturalmente que muchas veces podemos saber que el autor estaba triste mientras ponía en el pentagrama aquellas corcheas pero sería imposible saber, por la sola audición, qué es lo que realmente ocurría. *La broma musical* de Mozart podría ser, a la vez, la huida ante el dolor, los sinuosos vericuetos de un inconsciente aliviado ante los sentimientos ambivalentes que Leopoldo le despertaba, la necesidad de una obra que le permitiera en ese momento sobrevivir económicamente, los jolgorios que le generaba alguno de sus hijos, en fin, una polisemia infinita de significaciones que no dicen lo indecible.

Es cierto que Freud queda paralizado frente al magnificente misterio de la música. Si no es posible saber realmente qué es lo que sucede en el mundo interno de un compositor por la sola audición de su obra, entonces ese espacio no forma parte de la búsqueda de una nueva racionalidad, de un nuevo saber ¿Es explicable que a los



pocos días de morir su padre Leopoldo, Mozart compusiera su *Broma musical*, como he dicho? Sí y no, naturalmente. Ni los sucesos que rodean los momentos parturientos de un creador ni sus vicisitudes internas tienen categoría estética, desde el momento mismo en que no son discernibles a través del pentagrama. Además, ¿importa saber que —por testimonio del mismo autor— ese día estaba nostálgico pensando en su padre de infancia o en su aldea natal o estaba furioso porque la vida frustraba sus más caras esperanzas?. Esencialmente, no. Un creador se desprende anecdóticamente de los sucesos tanto externos como afectivos que signan los momentos de su vida y es llevado en andas de su puntual inspiración, que, obviamente, sublima, en el sentido exacto de transformar un estado en otro, aquellos acontecimientos presumiblemente generadores. Si la palabra misma, conductora por antonomasía de nuestros sentimientos, es sólo la sombra de las cosas y debe ser constituida a través de los múltiples espejos y fantasmas que habitan nuestro mundo interno, ¿qué decir del signo musical, de ese hijo de la neblina, de esa misteriosa ausencia de significaciones concretas que lo estructura, de esa metáfora que inconsiste? La música es, pues, el gran surtidor de significados por la multiplicidad proyectiva de su significante. ¿Qué es, entonces, lo que nos cautiva tan profundamente? Quizás eso mismo: el notable venero inventivo que la signa, la posibilidad de otorgarle a cada oyente un espejo propio, el sentido último de su lenguaje que es la invención, su capacidad de hacer de cada depositario especie única, es decir, expresividad ilimitada.

Naturalmente que en otras artes los fenómenos psicológicos también existen, pero no son sustancialmente los mismos. Un poema, por más simbolista que sea, o una pintura, por más abstracta, exigen ser sentidas (y quizá comprendidas) en relación con lo que evocan o representan y esa evocación o esa representación nace de un acuerdo mínimo entre el artista y su entorno, entre el código creador y el público, el Otro que completa la obra. La obra —como dice Marina Scriabine— tiene un sentido que es común a ambos: el significado de los signos utilizados (palabras, colores, líneas, texturas) y la estructura misma de estos signos, de su adecuación a la unidad del todo, es decir, en el plano de la forma. Por inquieto e imaginativo que sea el lenguaje de un poeta o un pintor, es preciso un cierto vínculo validado socialmente, una sintaxis común, una escritura representativa y cierta aceptación de las convenciones establecidas. También los músicos necesitan de esta convivencia, pero este acuerdo, sin el cual no, se refiere más que nada a la estructura de la comunicación de la cual depende enteramente lo comunicado. Y esa estructura, en su línea más vertebral, en su fuente más pródiga, está alimentada por las fantasías inconscientes, por ese «núcleo lírico de la humanidad» que proyecta en el pentagrama el oscuro mundo de los deseos y la intensa circulación que los transforma en motores de nuestra búsqueda. Esta estructura es, en la música, sustancialmente pura, de sentido inmanente.

Naturalmente que un compositor está presente en su obra (Sainte Beuve llegó a decir que la obra se explica por el hombre) pero sólo a través de ese Otro que desde sus fantasías inconscientes nos revela sus apetencias, sus respuestas imposibles, sus



frustraciones crónicas, sus invocaciones surreales, su paternidad de una obra que expresa sus compulsiones más secretas. Por eso es posible pensar un artista en una isla desierta: porque habla con el Otro. Un Robinson que siempre cuenta con Viernes. La obra de arte no es un espejo: es un diálogo con lo distinto, una búsqueda de nuestro propio ser. A través de ella —y la referencia a la isla desierta es válida— el creador consigue escapar de su inexorable soledad a la que parece condenado, pero sólo a través de ese Otro interpuesto que lo habita. La estructura que a nuestro juicio define la subjetividad es —recordando a Emmanuel Lévinas: el-Otro-en-el-Mismo— esa presencia que nos duplica, ese espejo con opinión propia que nos permite mostrarnos vulnerables, ese generoso venero imaginario ante el que es imposible permanecer indiferentes, esa interioridad pródiga que multiplica el gozo. En la música la multiplicidad manilarga de ese habitante nos reproduce de mil maneras distintas, encontrando cada uno lo que metafísicamente necesita.

Esa propagación fantasmática no es más que la resonancia de nuestro mundo inconsciente (allí donde lo más profundo y secreto de nosotros mismos se oculta de la mirada inquisitiva de lo racional) y es, a la vez, la que determina la presencia espontánea de nuestros sentimientos, nacidos de esa zona donde las tendencias más ancestrales y arcaicas tiene su hábitat. Es justamente con esos elementos irracionales, instintivos, prelógicos, con los que se construye lo que podríamos llamar la vivencia musical. Esa «sordera» musical de Freud —por lo menos en sus aspectos más evidentes— es inexplicable justamente por estas reflexiones: ¿cómo se puede ser indiferente a los aspectos más arcaicos y genuinos del ser humano cuando se está tratando de dar una respuesta total a los interrogantes que nos acosan? Por eso, creo que Freud no se metió teóricamente con la música por otras razones más inteligibles: en la medida en que antepasados suyos, pensadores de la categoría de Schopenhauer y Nietzsche, ya habían incursionado en ella de manera ejemplar e intentando respuestas que seguramente Freud aprobó entusiastamente. Por ejemplo: la música tiene una explicación filosófica y forma parte de un mundo autónomo, «separada de todas las demás», sin vinculaciones umbilicales con ninguna de las otras artes. En ella converge toda la metafísica —búsqueda infinita de los fundamentos del mundo— a través de la existencia de un principio esencial que nos arroja a la insatisfacción permanente y que no halla fuera de sí mismo nada en lo que satisfacerse (observen ustedes las similitudes con la circulación del deseo de los psicoanalistas actuales) y que sólo encuentra en la música la posibilidad de sacudirse el yugo de las limitaciones mediante la emoción que es capaz de despertar. La música —dice el filósofo — no se limita a representar las ideas o los grados de objetivación de la voluntad sino inmediatamente la misma voluntad. La música no es, pues, como las otras artes, la imagen de las ideas, sino la imagen de la voluntad misma. Por eso el efecto de la música es mucho más poderoso e insinuante, ya que mientras el resto nos da un reflejo, ella expresa la esencia. Y al expresar la esencia hace imposible hablar de ella directamente: sólo podemos intentar alcanzar algo de su significación a través de la metáfora porque sólo por



analogías la música es mentalizable. Por ser un lenguaje intraducible, inefable, absoluto, no está al alcance del lenguaje de los hombres. Por eso el compositor revela la íntima esencia del mundo en un lenguaje que la razón no puede abarcar. La música es, pues, el lenguaje por excelencia: el que expresa no sólo todas las manifestaciones de la voluntad (desde sus aspiraciones a sus temblores), sino también, en el mismo sentido, todos los sentimientos del hombre en todos sus matices. En lenguaje existencial, podríamos decir que la música nos da el *en sí.* No habla del terror de aquel músico o del deleite de aquel otro, de la paz que habita aquel individuo o del júbilo que nos despierta aquella mujer, sino que *es* el terror, el deleite, la paz o el júbilo. Como escribirá Schopenhauer: la música es la forma pura del sentimiento. Lo que nos remite al vínculo entre música y palabra otra vez. Para el filósofo alemán la palabra no tiene posibilidad de predominar sobre la música porque mientras aquella representa la determinación de la realidad, ésta se instala en la universalidad de la forma pura. No expresa un sentimiento concreto —como la palabra— sino el sentimiento *in abstracto.* Freud, como es lógico, al aceptar esta instancia metafísica, relegaba conscientemente toda posibilidad de incorporar la música a su teoría dinámica de las emociones. Pero es éste el intríngulis que señalábamos: justamente es el mundo inconsciente el depositario de esta posibilidad infinita mientras —como Beethoven lo escribió— se atrapan las ideas musicales en el aire: «mientras paseo por los bosques, en el silencio de la noche o en los albores del día, estimulado por sonidos que retumban dentro de mí y me atormentan hasta el momento en que, al fin, los tengo delante mío en forma de notas». El mismo Beethoven diría estas palabras de origen transparentemente filosófico: «Vive en la música una sustancia eterna, infinita, no del todo aprehensible». ¿No es una buena definición del contenido del mundo del inconsciente? Madame de Stäel lo dijo, ejemplarmente, así: «De todas las bellas artes, la música es la que influye más directamente sobre el espíritu. Las otras artes nos dirigen hacia ésta o aquella idea: sólo la música alcanza la fuente íntima de la existencia y muda radicalmente nuestra disposición interior. Parece que, al escuchar sonidos puros y deliciosos, estamos a punto de captar el secreto del Creador, de penetrar en el misterio de la vida. Ninguna palabra puede expresar esta impresión, porque las palabras derivan de las impresiones originales, como las de los traductores sobre la huella de los poetas. La indeterminación de la música se presta a todos los movimientos del alma, y cada cual cree encontrar en una melodía, como en el astro puro y tranquilo de la noche, la imagen de lo que desea en este mundo». Porque, evidentemente, como lo dice Madame de Stäel, del deseo se trata. Como se deduce, para Schopenhauer el arte es el camino de la única redención posible y la música, por su carácter polisémico, por la multiplicidad fantasmática a que nos hemos referido, por permitirnos la incursión en zonas de absoluta libertad (no condicionadas por la concreción que en las restantes artes nos limita y atrapa) sería la culminación de esta posibilidad liberadora: la expresión honda de aquella voluntad. «Es la realidad más perfecta sin llegar a ser realidad misma», escribió Schopenhauer. Es la más capacitada, entonces,



para trascender la mera representación. Esta actitud filosófica de Schopenhauer instalando la música en la cima del lenguaje artístico sería continuada por Federico Nietzsche para quien «el estado dionisíaco» —ese carácter único, embriagador y desinhibido— es hijo de la música. La borrachera dionisíaca es la ruptura con el mundo del orden apolíneo y la intensificación de nuestra intrepidez subjetiva volcada sobre la vida. Si la obra de arte en el estado apolíneo es «obra de arte del hombre», en el estado dionisíaco el mismo hombre es ya obra de arte y su máxima expresión es la música. En *Ecce Homo* dirá —rubricando con énfasis una meditación sobre las presencias fantasmáticas que habrá llenado de júbilo a Freud— que «considero como un privilegio haber tenido un padre como el que tuve; me parece que explica incluso cuanto de privilegiado hay en mí. Sobre todo, que para entrar en un mundo de cosas más altas y bellas, no tengo por qué proponérmelo: me basta esperar y entrar en mí sin siquiera quererlo, estoy ahí, en mi casa, sólo ahí vive en libertad mi pasión más profunda». ¿Qué recuerdo tenía Nietzsche de su padre, Karl Ludwig Nietzsche? Pues, la música (la imagen del padre improvisando en el piano familiar, como lo hará el mismo Nietzsche años más tarde). En 1888 escribirá a su íntimo amigo Peter Gast: «La vida sin música constituye simplemente un error, una fatiga, un exilio». En mi libro sobre Richard Wagner me he ocupado más exhaustivamente sobre estos aspectos de Nietzsche, pero quiero sólo recordar que recién internado en el sanatorio de Basilea, demente, Nietzsche responde a un médico que le pregunta sobre su estado de ánimo: «Me siento tan infinitamente bien que podría a lo sumo expresarlo en música».

Nietzsche nos hace sentir lo que toda palabra, con su carga de irresistible repercusión, nos denota: siempre falta algo. Sólo la música puede expresar esa carencia, porque en ella nos «sentimos infinitamente bien». Freud supo de este último vacío y por ello simuló lo que al fin de cuentas es nuestra más primitiva renuncia: aceptar no sólo que no sabemos, sino que no sabremos. En dicho pentagrama, en esa mujer hecha corchea, está nuestra más temblorosa y definitiva derrota. Freud no pudo meter su bisturí en la música (como Sartre no pudo con el sentimiento de Dios) y desde su evitación nos arrojó, a nosotros, los psicoanalistas, a buscar nuestras propias respuestas. ¿La música como objeto, como proceso, como estado, como situación, como campo, como significante, como número, como armonía trascendente, como universo único, como la expresión más fantasmática de nuestro inconsciente? ¿La música como música? ¿Como sentido del sin sentido? Recuerdo aquellos versos de Wallace Stevens: «Tal es lo que yo siento / en este cuarto / deseándote / pensando que tu seda de azuladas sombras / es música».O a John Updike: «La música (...) pocos tenemos la fuerza suficiente como para seguir ese círculo hasta su fin». Freud, ¿temió no poseer esa fuerza? No obstante, fue él quien nos enseñó que en el goce está la sentencia, porque ambos, la circulación del deseo (Updike) y la presencia de ella (Wallace Stevens), son el anverso y reverso de una epifanía inexorable, donde la música es —antes que nada— una evanescencia infinita, es decir, un acontecimiento puro. Montesquieu decía que si los triángulos creyesen en Dios, Dios tendría la forma de un triángulo.



Freud dio al absoluto forma de interrogante wagneriano pero temió (¿es la palabra exacta?) que la respuesta tomara la forma de una corchea. Porque en ella se agazapaba lo imposible, la proximidad de un acatamiento que él no estaba dispuesto a asumir.

Arnoldo Líberman



NOTAS





Irreductible Albert Camus

El 4 de enero del año pasado se han cumplido treinta años de la muerte de Albert Camus, quebrada la columna contra el vidrio trasero del Facel Vega experimental conducido por el editor Michel Gallimard. Hoy, el escritor al que los últimos acontecimientos políticos habrían devuelto a la moda, tendría 76 años. Sin embargo, cuarenta y seis años y ocho días de vida, le fueron suficientes al que fue llamado hijo del Mediterráneo para amar al sol y a las mujeres, rebelarse contra las contradicciones de su época, realizar una obra filosófica y literaria que tendría una influencia importante sobre un considerable número de pensadores posteriores y recibir el Premio Nobel.

No eludió ningún combate. Tras haber sido uno de los primeros en protestar contra las desigualdades que afectaban a los mulsumanes del Norte de África, fue el amigo caritativo de los exiliados españoles antifascistas, de las víctimas del estalinismo, de los jóvenes rebeldes, de los objetores de conciencia. Al otorgarle el Premio Nobel, la academia sueca le citó como uno de los escritores más comprometidos de entre los que se oponían al totalitarismo. Jean Paul Sartre —amigo de Camus y luego enemigo—, recordó la magia de este gran hombre en una descripción que se cita con frecuencia: «La admirable conjunción de una persona, de una acción y de una obra». Su biógrafo Lottman afirma que «nadie parecía encarnar mejor la esperanza de la joven Francia de su tiempo y del mundo».

Camus parecía tenerlo todo: juventud, encanto, éxito precoz. Todo esto lo poseía en dosis suficientes como para despertar la envidia, a veces muy viva, en algunos de sus contemporáneos célebres. En la época de *Combat*, un joven crítico de cine protagonizó una escena que ha pasado a la historia, al proclamar en el transcurso de una borrachera:

> Os voy a hablar de una injusticia peor que la que venimos denunciando columna trans columna en nuestro diario, esa injusticia está viva y está ahí, delante de vosotros, es Camus; tiene todo lo que se necesita para seducir, para ser dichoso, para ser célebre, y ¡además el muy insolente tiene todas las virtudes! Contra esta injusticia no hay nada que hacer.

Quienes le trataron de cerca coinciden en señalar el don de la oportunidad como una de sus cualidades dominantes, y así lo expresan en el libro de Lottman: «Estaba

claro que Camus decía lo debido en el momento debido con esa facilidad y oportunidad tan naturales en él». También señalan su capacidad para ser un jefe natural: «...de tan seguro como parecía estar del lugar que le correspondía por derecho. Nunca empleó la mínima estratagema para hacerse querer por quien fuese o complacer a sus superiores. Se hubiese dicho que llevaba un cartel diciendo: Noli me tangere». Finalmente añaden: «Su pudor le hacía parecer sin duda lo que probablemente no era en absoluto: presuntuoso».

Juventud panteista y vitalista

«¿Acaso hay algo bajo los cielos húmedos y las praderas de la mañana, tras los perfumes y las flores? y ¿quién soy yo para hablar de todo este misterio absorbente, qué otro soy sino el que cree? Pero no es en lo que está tras los perfumes y las flores en lo que creo, es en los perfumes y en las flores...» Así escribía Camus a su novia, Simone, a finales de 1933 o comienzos de 1934, en cualquier caso antes de su boda. Por aquellas mismas fechas —concretamente en abril de 1933—, plasmó en su *Diario* su primera introspección: «Necesitaría aprender a dominar mi sensibilidad demasiado dispuesta a desbordarse. Creía ser maestro en ocultarla tras la ironía y la frialdad. Tengo que desengañarme». Poco tiempo después escribe en sus notas: «...Es verdad que los países mediterráneos son los únicos en los que puedo vivir, que me gustan la vida y la luz, pero también es cierto que lo trágico de la existencia obsesiona al hombre y que el más profundo silencio queda unido a ella. Entre este derecho y este revés del mundo y de mí mismo, me niego a elegir...» A base de reflexión y madurez, Camus fue descubriendo, poco a poco, que había una salvación posible para el hombre que él era, y que ésta no incluía el desierto, ni el abandono sin recurso terreno, que su salvación no estaba en el infinito, ni se alcanzaba mediante la mística, sino por la simple voluntad del hombre. A partir de entonces, Camus iba a permanecer con los pies en la tierra.

La que fue conocida entre los intelectuales como «ideología mediterránea», debe precisamente sus orígenes a los no mediterráneos, a emigrados o metropolitanos trasplantados como Gide, Montherlant e incluso Oscar Wilde. Ellos fueron los que inventaron un norte de África que Camus y sus amigos creyeron poder reconocer y con el que deseaban ciertamente identificarse. El concepto de estos hombres mediterráneos se basaba en la pretensión de que aquellas orillas bendecidas por el sol producían hombres que conocen sus límites y la justa medida de las cosas. Si a los ojos de los europeos del Norte, el mediterráneo locuaz y fácilmente excitable no resulta nada mesurado y sereno, el reconocido como mediterráneo cultivado está imbuido de la certeza de ser el heredero de los clásicos, de que ha sido moldeado a la vez que la naturaleza. Camus encontraría pronto un símbolo de su Mediterráneo en Tipasa, romántico emplazamiento arqueológico en donde las ruinas romanas contrastan

con la lujuriosa vegetación y el mar inmediato. «En primavera —escribe—, Tipasa está habitada por los dioses y los dioses hablan en el sol y el olor de los ajenjos». Uno de sus poemas primerizos, «Mediterráneo», está lleno de elementos doctrinales: «¡Mediterráneo! el tuyo es un mundo a nuestra medida./ Rubia cuna azul en donde se mece la certidumbre./ La tierra latina no tiembla./ En ti se pulen y se humanizan los mundos».

Al releer los primeros escritos de Camus, salta a la vista que una de sus principales preocupaciones reside en el aprendizaje de las palabras. Invariablemente emplea demasiadas y los textos son floridos, cerebrales, demasiado centrados en sí mismos; pero así es como se inician los escritores: aprendiendo a eliminar útilmente lo que sobra. Camus aprendió con rapidez, y su período del arte por el arte se desarrolló y se apagó casi tan rápidamente como le vino la necesidad de expresar cosas tangibles con convicción.

Comunista heterodoxo, antidogmático

Belcourt, localidad argelina en la que nació Camus, fue su primera escuela. El barrio, con sus mezclas de razas y actividades, lo obligó a crecer en la confrontación cotidiana de una vida que la mayoría de sus amigos burgueses de Argelia, por no hablar de los escritores y otros intelectuales con quienes se encontraría en Francia, no habían compartido. Según sus amigos, nunca perdió esa aptitud para hablar con gentes de todos los niveles con idéntica simplicidad familiar. Viviendo ya en París, contestó a un crítico que señalaba que no había aprendido la libertad en Marx: «Es cierto: la he aprendido en la miseria». Antes de afiliarse al Partido Comunista, Camus meditó las palabras de su maestro Jean Grenier, en las que hacía un llamamiento para resistir a la tentación de los intelectuales de adherirse a un movimiento que pretendía avanzar en el sentido la historia. «Resulta en cualquier caso ventajoso —decía Grenier— no precipitarse en un partido si no le empujan a uno todas las fuerzas de su espíritu y de su corazón. Ocurre que el artista que ha tomado súbitamente conciencia de su propia miseria y de la solidaridad humana, se afilia de pronto a un partido, simplemente por salir de sí mismo, del mismo modo que una chica, antiguamente, decidía bruscamente casarse para escapar de su familia. Pero eso lleva a matrimonios desgraciados».

Camus oyó a su maestro analizar el «espíritu de ortodoxia» al criticar el dogma marxista, la infalibilidad estalinista, el «Vaticano» de Moscú, la jerarquía burocrática, la dictadura no del proletariado, sino de una nueva clase de inquisidores. Jean Grenier hablaba de todo esto, decía todas estas estas cosas antes de que lo hicieran Arthur Koestler, Raymond Aron o Isaac Deutscher. Sin embargo, después de sopesar los pros y los contras, Camus escribió a su maestro el 21 de agosto de 1935: «Le confieso que todo me lleva hacia ellos y que estoy decidido a esta experiencia. Los obstáculos que opongo al comunismo, me parece que más vale vivirlos».



Lamentaba que el comunismo careciese de sentido religioso y permitiese al hombre bastarse a sí mismo. Pero ¿no podría el comunismo prepararlo a preocupaciones más espirituales?: «En la experiencia leal que intentaré —escribe—, me negaré siempre a poner entre la vida y el hombre un volumen del *Capital*». Iba a unirse al Partido para ver evolucionar su doctrina. Sabía que la filosofía comunista contenía errores tales como el falso racionalismo unido a la ilusión del progreso, al no beneficiar los conceptos de lucha de clases y materialismo histórico más que a la clase obrera. Pero: «Me parece —reflexiona— que más que las ideas es la vida la que con frecuencia lleva al comunismo... ¡Tengo un deseo tan fuerte de ver disminuir la suma de desgracia y de amargura que envenena a los hombres!».

Sin embargo, la contradicción entre su pensamiento y sus actos nunca iba a ser verdaderamente resuelta. Las dificultades de Camus con el partido comunista iban a manifestarse más tarde, pero ya desde un principio reflexionaba con toda tranquilidad en su diario, las palabras de Jean Grenier sobre el comunismo: «Por un ideal de justicia ¿es necesario suscribir tonterías?». Responder «sí» habría sido noble pero «no» era más honesto. El problema no difería del que afrontaban los cristianos inteligentes. ¿Debe preocuparse el creyente de las contradicciones de la Biblia, de la fábula del arca de Noé? ¿Debe defender a la Inquisición o al tribunal que declaró culpable a Galileo? Y finaliza sus notas: «Pero, por otro lado, ¿cómo conciliar comunismo y asco?»

De la duda a la expulsión del Partido

Lo paradójico es que Albert Camus, que nunca tuvo ningún cargo ni importancia en el seno del Partido Comunista, fuera el comunista más activo y más conocido —aunque miembro secreto— de la vida política y cultural de Argel. Pero el trabajo precisamente dedicado al Partido, es decir, las reuniones de su célula y las tareas que efectuaba por orden de sus superiores inmediatos, nunca tuvo el mismo alcance que su actividad pública. Esta paradoja tiene una explicación clara en que su actitud heterodoxa le llevaba a una no fiabilidad por parte de los dirigentes. En diciembre de 1937 escribe en sus carnets: «La política y la suerte de los hombres están hechas por hombres sin ideal y sin grandeza. Los que tienen alguna grandeza dentro no hacen política».

El biógrafo Lottman afirma que tiene motivos suficientes para creer que Camus era un comunista lúcido, consciente de todas las razones de peso por las que debía desconfiar del aparato del Partido. Confió a Grenier que se había hecho comunista para permanecer próximo a las gentes con las que se sentía identificado, la clase obrera de Argel, cuya causa habían hecho suya los comunistas. Pero si se había lanzado al movimiento y si consagraba todas sus fuerzas en favor de los objetivos comunistas, no por ello dejaba de desconfiar de los fines últimos y de las prácticas comunistas. Se podía —escribe a su maestro— «admitir una acción a favor del comunismo



siendo pesimista con respecto a él». Lottman asegura que Camus nunca fue marxista, y tenía ciertas dudas respecto al análisis materialista de la historia; antes de afiliarse al Partido, no había leído ni a Marx, ni a Engels, ni a ningún otro filósofo comunista. Y esto explica, sin duda, su flexibilidad en las discusiones. Su lenguaje no era el de un dogmático, nunca abandonó la fina ironía de la que hacía gala y que escondía a una persona tímida y tierna.

La disidencia de Camus quedó oficialmente inscrita en junio de 1937. Al principio, la mayoría de sus camaradas le apoyaron. Posteriormente fueron renunciando uno a uno, convencidos por la lógica de la línea del Partido u optando por la disciplina contra la lógica.

En el transcurso del proceso, Camus se levantó para defenderse y justificar la tendencia disidente. Criticó la ausencia de comprensión en la dirección del Partido respecto a la evolución social del pueblo argelino oprimido por el colonialismo, evolución que, según su opinión, carecía de cohesión y podía degenerar en un nacionalismo exacerbado. Existían alternativas pacíficas a la violencia, dijo, sólo que, ateniéndose a su programa, el Partido omitía considerar tales soluciones. Nadie le respondió.

Aunque muy pocos de sus amigos, incluso de los más cercanos, llegaron alguna vez a saber lo que sucedió en el seno del Partido Comunista, los efectos de su desilusión, disidencia y expulsión aparecen claramente reflejados en las actividades intelectuales de Camus durante todo 1937.

El hijo del Mediterráneo y las mujeres

Todos los que por aquel entonces conocían a la pareja coincidían al pensar que Camus no había elegido la facilidad al enamorarse de Simone Hié. Efectivamente, ligarse a aquella mujer no era precisamente el camino para un final feliz. Para Albert Camus esa chica hechizante (él no tenía aún diecinueve años y ella no tenía aún dieciocho cuando se hicieron novios) servía de objeto a sus ensoñaciones, de auditorio de sus poemas en prosa y cuanto más etérea se mostraba más le encantaba. Pero ese aspecto de otro mundo acabó explicándose de manera más prosaica. Simone buscaba «un desarreglo de todos los sentidos», a la manera de Rimbaud, y lo encontraba en la droga. Según versiones de familiares y amigos, aquella joven extraña, caprichosa y mitómana, embrujaba a los médicos para obtener las drogas que necesitaba, cuando había agotado las reservas farmacéuticas y los talonarios de recetas de su madre. Toda su vida transcurría después entre clínicas privadas y casas de reposo.

En aquella época, Camus pensaba que podía salvarla, y que tal vez tendría más oportunidades de conseguirlo si se casaba con ella. El matrimonio no solucionó nada y en septiembre de 1936 se separaron, aunque él siempre intentaría ayudarla a lo largo de sus altibajos. Simone murió en 1970 después de haberse vuelto a casar y divorciado por segunda vez.

Este primer fracaso amoroso no hundió a Camus, ni le llevó a separarse del mundo, sino todo lo contrario. Como él mismo nos dice: «Nunca dejé de buscar la amistad dulce y reservada de las mujeres». De hecho tuvo buenísimas amigas que le duraron toda la vida. Con una vivió aventuras románticas, otras fueron sus iguales a las que comprendía y le comprendían y se sentían capaces de seguir a su amigo en sus aventuras culturales e incluso en las políticas.

Su biógrafo señala que por algunos ha sido calificado como un don Juan que despreciaba a las mujeres a las que seducía, que era un rompecorazones consciente de serlo. Pero esto sería demasiado simple. Gran parte de sus mejores amigos eran y serían siempre mujeres; también podían ser amantes.

En los cuatro años que transcurrieron entre su separación de Simone y su segundo matrimonio se sabe que sostuvo una relación estable con una amiga, y muchas otras menos regulares. Cuando decidió casarse con Francine Faure, la que sería hasta su muerte su segunda mujer, escribió una historia en la que describía cómo un hombre podía estar enamorado de dos mujeres simultáneamente, siendo una de las dos su mujer. Ese hombre era él mismo.

Destacamos aquí dos nombres de mujeres con las que mantuvo una amistad amorosa que duró hasta su muerte. Una es la escritora Blanche Balain, quien asegura que su relación con Camus es, sin duda, el acontecimiento más importante de su vida, y la actriz María Casares, hija de Casares Quiroga, un primer ministro español en el exilio.

Optimista respecto al hombre

A lo largo de toda su vida Camus fue invitado e incitado a alinearse del lado del cristianismo, pero no cedió nunca. En tiempos del París ocupado escribió a un amigo: «Tengo amigos católicos y, a los que lo son de verdad, les tengo más que simpatía, siento un acuerdo total con ellos. Es que, de hecho, se interesan por las mismas cosas que yo. Según ellos la solución es evidente, para mí no lo es...» El sugería que los católicos y los comunistas tienen mucho en común, pues ambos creen en un absoluto, en este mundo o en el otro. Por su parte, iba a permanecer alejado tanto del cristianismo como del marxismo, rechazando cualquier forma de mesianismo y conformándose con «dar forma a lo relativo».

Por aquellas mismas fechas, en plena guerra mundial, se pregunta en un diario, con qué derecho podían reprocharle un comunista o un cristiano su pesimismo; no era él quien consideraba que el hombre estaba perdido sin Dios o quien mostraba la actitud de sospecha hacia sus semejantes de que daban prueba los marxistas. El cristianismo se muestra pesimista con el hombre y optimista respecto al destino humano, el marxismo, pesimista con la naturaleza y el destino humanos, pero optimista respecto al avance de la historia. «Por mi parte diré que, pesimista en cuanto a la condición humana, soy optimista respecto al hombre».



Esta filosofía de fondo que marcaría toda su actividad humana, queda maravillosamente reflejada en *La peste*, donde describe a la generación que vivió la Segunda Guerra Mundial. Es un relato intenso de los hechos que ocurrieron en aquellos años de posguerra, durante los cuales todas las llagas del ser humano salían espontáneamnte a relucir y se manifestaba el desorden reinante en el mundo. Tarrou, uno de los personajes de la novela confiesa: «Con el tiempo he llegado a comprender que los mejores no pueden evitar hacer en este mundo cualquier acción sin correr el peligro de hacer también morir; he aprendido así que todos estábamos en la peste». Pero Tarrou no se desespera, porque «resulta preciso hacer lo necesario para no seguir siendo un apestado; y sé que esto es lo único que puede hacernos esperar la paz y elevar a los hombres». En ese salir de la peste —en el sentido físico y moral— hay que convertirse en un verdadero médico de almas y cuerpos que sepa curar plagas y víctimas. Se llega entonces a lo que Camus llama «honradez», dejando incluso su vida en el empeño, porque se ha hecho carne de su carne esta reflexión: que el hombre es una idea; pero una pobre idea cuando se aparta del amor.

La honradez, el propio oficio, la salud integral de los otros, bastaría para alcanzar lo que Camus llama «la religión de la dicha». Religión sin idealismos ilusorios que nos engañan e impiden el modesto quehacer cotidiano de realizar algo para los demás, de ayudar a que quienes nos rodean sean más sanos en cuerpo y alma, sin pensar en hacer cosas colosales, sino a pie de tierra. La liberación de Francia del yugo nazi trajo al país una explosiva alegría; pero llegó otra vez la peste. Por eso es preciso recoger fuerzas internas —parece decir Camus—, para que el mal no nos coja de sorpresa y olvidemos que hay que seguir luchando. Y entonces nos muestra que Sísifo, el mítico personaje de la lucha constante, es el hombre mismo; y éste tiene una salida que no posee el animal: la lucha por la salud humana del otro.

La enseñanza de la vida que Camus recoge es que el futuro se hace de presentes, no de evasiones a las nubes pretendiendo grandes cosas que nunca llegan. Cuando intentamos una engañosa radicalidad de evasión, nos sentimos después frustrados y sin ánimo de hacer nada eficaz en el plano humano; de aprendices revolucionarios nos convertimos en pasotas. La vida, en cambio, nos enseña a no ser héroes, sino humanos.

Este es el mensaje de Camus, tan cercano al realista del Evangelio. Hay que superar las visiones radicales del mundo: ni la optimista ni la pesimista son reales. Por eso insistía al decir: «Hay que poseer una sabiduría de la vida en lo inmediato y no en lo lejano...»

Contribuir a la felicidad y a la alegría

En tiempos en que la pena de muerte estaba a la orden del día, una nota suya referente al «indulto» proclamaba: «Debemos servir a la justicia porque nuestra condición es injusta, contribuir a la felicidad y a la alegría porque este universo es desdichado. Por lo mismo, no debemos condenar a muerte puesto que nosotros mismos estamos condenados a muerte».

En diciembre de 1944 expuso con claridad la sencilla moral en la que se basaba su posición: «Nuestros obreros no deben aspirar, como sucede, a la vida burguesa», que él definía como una vida gris de barrio periférico, amueblada a precio barato en los grandes almacenes y distraída con el cine de los domingos por la tarde. Pues si la clase obrera iba a dirigir el día de mañana Francia, para que el ascenso que los esperaba tenga sentido, es preciso que los trabajadores franceses conserven una conciencia justa de esta grandeza y de esta angustia». Lo que quería era, en suma, una clase obrera noble y estimaba «que hay en el hombre más cosas dignas de admiración que merecedoras de desprecio».

Camus también insistió mucho en la necesidad de haber vivido la pobreza para poder hablar de ella, insistencia que parece querer justificar su propia obra, pero también constituye un proceso a la pobreza, pues nunca trató de sugerir que ésta fuera útil al arte sino todo lo contrario: «Un exceso de pobreza recorta la memoria, debilita el impulso de las amistades y de los amores. Quince mil francos al mes, la vida de la fábrica, y Tristán ya no tiene nada que decir a Isolda».

Al cumplir los treinta años consiguió expresar lo que consideraba punto de partida para que la vida humana llegara a ser verdaderamente humana. Se trata de hacerse dueño de uno mismo: ser fiel a sí mismo es la fidelidad primera, las demás fidelidades vienen por añadidura. En su diario escribe: «A cada uno de nosotros corresponde sacar partido dentro de sí mismo de la mayor capacidad del hombre, su virtud definitiva. El día en que tenga un sentido el límite humano, se planteará el problema de Dios. Pero no antes, nunca antes de que esta posibilidad se haya vivido hasta el final. Sólo hay un objeto posible para las grandes acciones y es la fecundidad humana. Pero antes que nada hacerse dueño de uno mismo».

El día de su entierro, en el último adiós, el ministro André Malraux resumió en unas pocas palabras: «Hacía ya más de veinte años que la obra de Camus era inseparable de la obsesión por la justicia. Despedimos a uno de aquéllos por los que Francia se mantiene presente en el corazón de los hombres».

Beben, bailan, aman y duermen

El 3 de mayo de 1947 el *Samedi soir* publicó en portada una foto de Juliette Gréco y de Roger Vadim «intercambiando ideas deprimentes a la entrada de una *cave* existencialista». En las páginas interiores hablaba de aquellas *caves* en donde «ahora los existencialistas, sin duda a la espera de la bomba atómica que les es tan grata, beben, bailan, aman y duermen». Primero habían sido pobres, pero ahora —decía el artículo—, Sartre, Beauvoir y Camus se habían enriquecido a costa de la literatura, lo mismo que Fulano en el cine y Mengano en el realismo proletario...

Efectivamente, después de su jornada de trabajo en Gallimard, Camus salía de su despacho, y a veces, proponía a su secretaria, Suzanne Labiche, que lo acompañara.



Se reunían con Sartre y Beauvoir en un café de Saint Germain des Prés, y se iban todos a cenar a una taberna antes de reunirse con algunos amigos en el *Tabou* o el *Méphisto,* en el bulevar Saint-Germain, o en la *cave Saint Germain des Prés.* O bien se iban a aplaudir a Juliette Greco y a Boris Van en la *Rose Rouge.* Después iban a tomarse un último trago a una terraza de algún café en los Campos Elíseos. A lo largo de la velada se encontraban con Arthur Koestler, Merleau-Ponty, Romain Gary, Jean Cau y otros. Simone de Beauvoir cuenta en *La fuerza de las cosas* cómo en Camus «existía un abismo más profundo que en muchos otros entre su vida y su obra». Cuando salían juntos, bebían, hablaban y reían hasta las tantas de la noche, era gracioso, cínico, «un poco canalla y muy pillo», daba rienda suelta a sus sentimientos y cedía a sus impulsos. Podía sentarse encima de la nieve, en la acera, a las dos de la mañana y meditar sobre el amor: «Hay que elegir: dura o quémate; ¡el drama es que no podamos a la vez durar y quemarnos!». Pero en las discusiones serias se cerraba, se daba gran importancia, enunciaba nobles frases; con la pluma en la mano, era un moralista al que ella ya no reconocía. El propio Camus sabía que su imagen pública no coincidía con su verdad personal. La vinculación al grupo de Sartre contribuyó, más que sus palabras o que sus escritos, a que Camus fuera situado entre los existencialistas, cosa que él negó reiteradamente. «No, no soy existencialista», declaró en una entrevista a *Les Nouvelles Littéraires.* «Sartre y yo nos extrañamos siempre al ver asociados nuestros nombres. Pensamos incluso publicar un día un anuncio en el que los firmantes declararán no tener nada en común y se negarán a pagar deudas que pudieran contraer respectivamente».

A finales de 1945 comenzó a mostrarse más elocuente sobre su propia filosofía del absurdo y dejó filtrar alguna luz sobre sus proyectos futuros y sus preocupaciones: «Aceptar lo absurdo de todo lo que nos rodea es una etapa, una experiencia necesaria: no debe convertirse en un callejón sin salida. Suscita una rebeldía que puede ser fecunda. Un análisis del concepto de rebeldía podría ayudar a descubrir nociones capaces de devolver a la existencia un sentido relativo». Apuntaba ya la nueva etapa del hombre rebelde.

En cuanto a la que pudiera tener en común con los existencialistas, Camus lo resumió en una frase dirigida a Sartre y a Beauvoir: «Lo que tenemos en común, ustedes y yo, es que para nosotros lo que más cuenta son los individuos; preferimos lo concreto a lo abstracto, la gente a las doctrinas, ponemos la amistad por encima de la política». Y en lo que se refiere a sus similitudes con Sartre especificó aún más: «Las semejanzas que generalmente se aprecian entre los trabajos de Sartre y los míos provienen naturalmente de la suerte o la desgracia que tenemos de vivir en una misma época y frente a problemas y preocupaciones comunes».

El hombre rebelde es su filosofía

En sus años jóvenes, cuando aún se debatía con el absurdo, lo imposible, lo pragmático y la desesperanza, escribió algo que le preocupaba hondamente y que le preocupó siempre: «Los hombres se juzgan por el uso que hacen de su poder. Es notable que las almas inferiores siempre tienen tendencia a abusar de las parcelas de poder que el azar o la estupidez les han confiado». Este pensamiento, que para él era una «idea madre», fue desarrollado en una serie de artículos que bajo el título general «Ni víctimas ni verdugos», publicó en *Combat* a finales de 1946. Camus había conocido la fermentación política de París después de la liberación, y seguidamente, estaba siendo testigo de los crímenes del estalinismo. Tras una profunda conversación con Arthur Koestler escribió: «El fin no justifica los medios nada más que si la diferencia de importancia recíproca es razonable. Se puede enviar a Saint-Exupéry a una misión mortal para salvar a un regimiento, pero no se puede deportar a millones de personas y prohibir todas las libertades con vistas a un bien futuro». Por estas fechas Camus habla en su diario de «desgarro». Pero también se le comienza a hacer una nueva luz que fraguará en *El hombre rebelde* y la filosofía política que ya mantendrá el resto de sus días:

> Me parece indiscutible que vivimos en el mundo del terror —dice—, en la medida en que un hombre cree en el progreso inevitable, en la medida en que un hombre cree en una lógica histórica inevitable... Basándose en ese racionalismo absoluto, se ponen los valores históricos por encima de los valores que, por educación o por prejuicios, estamos acostumbrados a considerar como válidos. Y por eso nos basamos en el racionalismo absoluto o en la idea de progreso sea el que fuere, y admitimos el principio de que el fin justifica los medios...

Beauvoir en *La fuerza de las cosas*, reprocha la actitud del pensador tozudo y honrado, que había tomado la firme determinación de nadar contra corriente: «Camus se negaba a comprender que la historia se oponía a su individualismo, se negaba a sacudirse los viejos sueños. Su reacción a la crítica o a la contradicción era un grito de ingratitud». Sus amigos escritores le acusaban: «Usted huye de la política, y se refugia en la moral». Consideraban que en aquel momento, se presentaban tres posibilidades: la revolución comunista, el capitalismo, la tercera fuerza. La tercera opción servía inevitablemente a la segunda, con lo cual la elección se reducía a un dilema. Pero Camus se negaba a elegir.

El mensaje de *El hombre rebelde* estaba cada vez más claro:

> Los que pretenden saberlo todo y arreglarlo todo terminan por matarlo todo. Llega un día que no tiene otra norma que el asesinato, ni otra creencia que la pobre escolástica que, en todos los tiempos, sirvió para justificar el crimen.



Ni víctimas ni verdugos

Camus concedió una gran importancia a su serie de artículos titulados *Ni víctimas ni verdugos,* hasta el punto de reeditarlos dos veces, la última de ellas en el primer volumen de sus ensayos políticos, en 1950. Impresiona leerlos treinta años después de la muerte de su autor, y comprobar que su contenido está en plena vigencia.

El primero de estos artículos «El siglo del miedo», dice: «En esta era de terror, los hombres que rechazan a la vez los sistemas ruso y americano, que rechazan un mundo en el que se legitima el asesinato, son hombres sin patria». Los hombres que se niegan a matar o a que los maten se enfrentan automáticamente a una serie de consecuencias, y estos artículos tienen precisamente por objeto abordar algunas de esas consecuencias. En el segundo artículo Camus niega que su propósito sea el de glorificar la utopía. Sabe que continuará el asesinato, pero se niega a legitimarlo. Los socialistas tienen la obligación de elegir entre la doctrina comunista, según la cual el fin justifica los medios y el asesinato se encuentra legitimado, y el rechazo del marxismo (salvo como instrumento crítico). Si aceptan, demuestran que nuestra era señala el final de la ideología, «utopías absolutas que se destruyen ellas mismas, en la historia, por el precio que terminan costando».

El fin de la ideología señalaba el advenimiento de un mundo dominado por las grandes potencias. La única alternativa a los derramamientos de sangre era una «utopía relativa» y, a más largo plazo, un orden universal instaurado no por medio de la guerra, que podría matar a centenares de millones de seres humanos, debido a las armas modernas, sino por el entendimiento mutuo. Lo cual implicaba no solamente una solución política a escala internacional, sino también una solución económica: la puesta en común de los recursos. En el seno de las naciones existentes, los hombres debían aunar sus esfuerzos para elaborar un nuevo contrato social; a nivel mundial, una convención internacional debía abolir todos los extremismos que sólo conducen a la muerte. Camus percibía la existencia en cada país de grupos de individuos que no trabajaban para ninguna utopía, sino movidos por un realismo honrado. El mismo —escribía en el último de aquellos artículos—, creía haber elegido. Y finalmente diciendo: «Si el que peca por optimismo en cuanto a la condición humana es un loco, el que desespera es un cobarde».

En aquel entonces Camus no encontró ningún apoyo inmediato a su posición: sólo ataques llovieron sobre él. Cuarentaitantos años después, recogemos las voces de los secretarios generales de las centrales sindicales, UGT y CC.OO, que con motivo de la fiesta del Primero de Mayo de 1990 reivindicaron, más que nunca, la lucha por la Europa social: «Ha caído el socialismo real —decían—, pero lucharemos también contra el capitalismo real, por una sociedad a la medida de los trabajadores y de todos los ciudadanos de Europa».

Quijote o santo laico

«Ni víctimas ni verdugos» tuvo respuesta en 1948; la firmaba un amigo comunista de Camus, D'Astier y se titulaba «Arrancad la víctima a los verdugos», y decía: «Soy pacifista. Usted es pacifista». Estaba de acuerdo en que el fin no justifica los medios, pero aquellos que querían el fin debían aceptar los medios, «la horrible necesidad de ciertos medios»; los esclavos debían volverse contra los amos. Le parecía chocante que Camus pudiera poner en el mismo plano capitalismo y socialismo; al negarse a elegir, al tratar de «salvar los cuerpos», Camus, «santo laico», se hacía cómplice inconsciente del capitalismo. El aludido contestó que no trataba de combatir el capitalismo o el socialismo, sino el «liberalismo imperialista» y el «marxismo». Más que a nada en el mundo se oponía a la guerra en esta era nueva de los armamentos atómicos. En cuanto al marxismo, el propio Marx había sido más modesto que sus discípulos: amaba a los hombres vivos, no a las generaciones futuras (a expensas de los hombres vivos).

En conclusión, Camus se decía a sí mismo y a la vez declaraba a toda la izquierda francesa:

> Mi papel... no es transformar el mundo, ni al hombre... Sino que es tal vez ser útil, desde mi puesto, a los pocos valores sin los cuales un mundo, aún transformado, no vale la pena vivirse...

Identificándose con la conciencia liberal, con los individuos aislados, Camus trazaba un recorrido muy solitario para él mismo y aquellos de sus amigos que se negaban a admitir sin protestar los abusos perpetrados contra la libertad y la dignidad humana en uno u otro bloque.

Esta toma de postura levantó ampollas y las críticas se endurecieron:

> Los escritos políticos de Camus se habían hecho verbosos, blandos, teñidos de una vaga nobleza... Tardíamente, tienden a confundir lo moralmente deseable con lo políticamente eficaz... Ya no levanta la voz más que en favor de lo que es bueno y está bien.

¿Qué pretendía Camus, qué quería conseguir a punto ya de dar comienzo la década de los 50? Pretendía nada menos que el estudio en profundidad, a lo largo de la historia, de las teorías y formas de rebeldía, con la esperanza de descubrir por qué se pervertían los ideales, para trazar a continuación las vías auténticas de una rebelión necesaria contra nuestro destino, en la que el crimen —aún legítimo, aún santificado por el Estado— quedara rigurosamente excluido.

Al comenzar la guerra de Corea, un grupo de escritores japoneses le escribieron pidiéndole su opinión y la respuesta fue contundente:

> Lo único que podemos hacer es añadir algo a la creación, todo cuanto podamos, mientras otros trabajan en su destrucción. Es este esfuerzo, largo, paciente y secreto, el que realmente ha hecho avanzar a los hombres desde que tienen historia.

El lenguaje de Camus era el de un ser que había salido del nihilismo y volvía a descubrir por sí mismo las normas elementales del humanismo. Esto le convirtió en

el blanco de muchas flechas. Sus ex amigos decían que ya no era «el hombre rebelde» sino un «santo laico». Su ex compañeros de *Combat* le calificaban de «pensadorcillo educado». Los comunistas de *L'Humanité* le encasillaban: «Es el 'filósofo' del mito de la libertad abstracta. Es el escritor de la ilusión».

Comienza entonces lo que su biógrafo denomina etapa de silencio. Camus escribe:

> Ante la imposibilidad de unirme a ninguno de los extremos, ante la progresiva desaparición de esa tercera fuerza en la que aún podía mantenerse la cabeza fría, dudando también de mis certezas y conocimientos, persuadido al fin de que la verdadera causa de nuestras locuras reside en las costumbres y el funcionamiento de nuestra sociedad intelectual y política, he tomado la decisión de no volver a participar en las incesantes polémicas.

Y Camus decidió no reunirse ya más que con sus amigos. En una de las últimas invitaciones que aceptó, acto organizado por los republicanos españoles, describió en su discurso la tortura del escritor atacada por la derecha y la izquierda, obligado a seguir su camino sin convencer a nadie.

Había tratado de hacer lo que era justo, respetar su profesión, participar, firmar cuando le pedían que firmara. Si había llegado a sobrevivir había sido gracias a sus amigos.

A comienzos de 1952, aceptó conceder una entrevista a Pierre Berger, un amigo periodista, y explicó cómo podían los intelectuales reparar el daño que habían hecho defendiendo «las dos formas de nihilismo contemporáneo, burgués y revolucionario»:

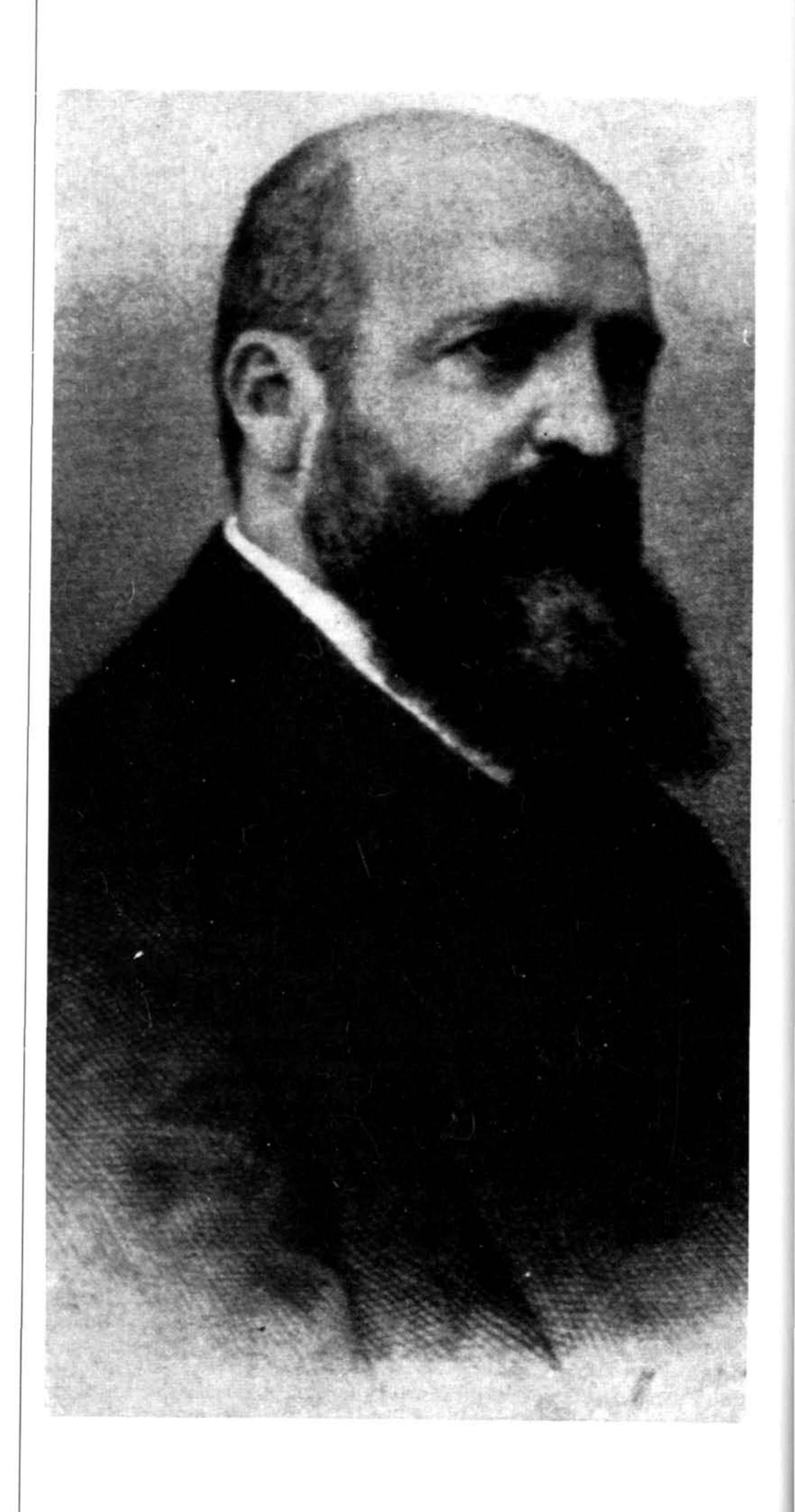
1) que reconozcan ese daño y lo denuncien;
2) que no mientan y sepan confesar lo que ignoran;
3) que se nieguen a dominar;
4) que rechacen, en cualquier caso y sea cual fuere el pretexto, todo despotismo, aunque sea provisional.

Por todo esto pienso que Albert Camus, treinta años después de su muerte, es, sigue siendo, un hombre más que moderno. Es actual en su fondo y en su forma de pensar, decir y hacer. Su espíritu está aquí: viviendo.

Isabel de Armas

Libros consultados

Albert Camus, Herbert R. Lottman, Taurus Ediciones, 1987.
La fuerza de las cosas, S. de Beauvoir, Ed. Sudamericana.
Résidente Privilégiée, María Casares, Ed. Fayard.
Cahiers, Albert Camus.
Lettres à un ami, Max Jacob, Ed. Pully-Lausanne, Suiza, 1951.
Teatro, Albert Camus, Losada.
Le temps qui rest, Jean Daniel, París, 1973.
Obras completas, Albert Camus, Ed. Pléiade.





Pedro Antonio de Alarcón en su centenario

Hacia la mitad del siglo XIX se va produciendo en la novelística española el paso del romanticismo al realismo, proceso que ya había tenido lugar anteriormente en otros países europeos. Comienzan el cuento y la novela regionalista, con autores como Fernán Caballero y Antonio de Trueba; epígonos de la narrativa romántica al estilo Byron pueden ser Emilio Castelar, Rosalía de Castro o Pedro Antonio de Alarcón; la novela folletinesca toma auge con Enrique Pérez Escrich y Ramón Ortega y Frías; y, en fin, hay otro tipo de novela simplemente rosa, como los casos de Fernando Patxot, Pilar de Sinués y Enriqueta Lozano de Vilches.

En este panorama general se inscribe la figura de Alarcón, que nace en Guadix el 10 de marzo de 1833. Después del bachillerato en su ciudad natal, se traslada a Granada a estudiar Leyes, pero dada la escasez económica de la familia, ha de cambiar el Derecho por la Teología, ingresando en el Seminario, que abandonará a los veinte años por no tener la mínima vocación para el sacerdocio.

En esos años juveniles, casi infantiles, escribe varios dramas que se representan en el propio Guadix. Desde entonces, la inclinación por la literatura decidirá totalmente los pasos a dar por Alarcón.

Tan sólo cuenta diecisiete años cuando empieza a trabajar en su primera novela, *El final de Norma,* que aparecerá en 1855. Obra de adolescencia, fue poco considerada por el propio autor al hacer recuento de sus libros, y por esto tampoco debemos cebarnos en ella. Parte de la crítica ha sido excesivamente dura con la obra; pero sí es cierto que, además de narrar muchas situaciones inverosímiles (que no fantásticas), resultan rígidos los personajes; los diálogos y las descripciones parecen sacadas de recetas aprendidas.

La narración, con todo, el énfasis de delirios, desvaríos, desvanecimientos, duelos, es plenamente romántica: fuerza invencible del destino (que al final no será tan invencible), la inviolabilidad de los juramentos, el amor imposible («no hay peor cosa que

un amor imposible», se dice en el texto), la sublimidad del amor espiritual, más duradero que la pasión física, etcétera.

Otras circunstancias, como la inminencia del naufragio de un barco, resuelto en llantos, despedidas desgarradas, diálogos apasionados, o la presencia de piratas, o la facilidad que tiene la heroína para presentarse «pálida, demudada, inundada en llanto, con el cabello descompuesto», son características de la novela romántica española de mitad del diecinueve.

Años después, Pedro A. de Alarcón explicaría refiriéndose a esta obra inicial: «Escribí *El final de Norma* en muy temprana edad, cuando sólo conocía del mundo y de los hombres lo que me habían enseñado mapas y libros. (...) Aunque soy su padre, no me alegro ni ufano de haber escrito *El final de Norma*».

Funda en 1852 la revista *El Eco de Occidente*, que se mantendrá durante tres años. Publica allí un buen número de trabajos, tanto de poesía como cuentos y artículos. Varias de las novelas cortas y de los cuentos formarán parte de la edición que reúne su narrativa breve en tres tomos de 1881-1882. Una de esas novelas que Alarcón escribe para la revista ha sido considerada por lectores y críticos como una pequeña obra maestra: *El clavo*. Por entonces, Alarcón tenía únicamente veinte años.

Una de las obras más traducidas del autor, llevada al cine, a la televisión, con un montón de ediciones, y una de las novelas cortas más celebradas de todo el siglo. «*El clavo* es —según su autor—, por lo tocante al fondo del asunto, una verdadera causa célebre, que me refirió cierto magistrado granadino cuando yo era muy muchacho». Sólo con leer el epígrafe de algunos capítulos, adivinaremos que estamos ante una narración romántica: *Catástrofe, Fatalidad, Dios dispone, Travesuras del destino*, etcétera. El personaje femenino es una dama misteriosa, que oculta su identidad con nombres supuestos. Declaraciones también netamente románticas: «Mis relaciones con Blanca no fueron amor; fueron delirio, locura, fanatismo».

Apasionante en lo que tiene de intriga, termina con sentencia-moraleja, fórmula tan querida por Alarcón: «La tristeza no es desventura cuando no se ha hecho a sabiendas daño a nadie».

Como aspecto complementario, nos damos cuenta de la rigidez judicial de aquel tiempo, lo que nos da que pensar una vez más que la justicia, cuando es muy estricta, puede ser injusta.

Otra de las novelas cortas notables que publica en *El Eco de Occidente* es *El amigo de la muerte*, y que incluirá en el tomo de *Narraciones inverosímiles*. «Contóme mi abuela paterna su argumento, cuando yo era niño, como me contó otros muchos cuentos de brujas, duendes, endemoniados, etcétera», indica su autor, que dice además que en otras partes de Europa se conoce la historia, con lo que entramos de lleno en la literatura popular.

Desesperado por no poder alcanzar un amor en el que ha depositado toda su ilusión, el protagonista de la leyenda se suicida. Se le aparece la muerte, que le devolverá al mundo en un sueño fantástico para purificarlo de su pecado y llevarlo al fin

limpio a la presencia de Dios. Al final de la novela hay una alusión explícita, fuera ya de sueños, a la reencarnación con ese mismo objeto de purificación.

La mayor admiración literaria de Alarcón, por entonces, es José de Espronceda, aunque la verdad es que en esto no se singulariza nada, pues el poeta extremeño es el gran ídolo y modelo de la generación siguiente a él. Alarcón escribe la conclusión del poema *El Diablo Mundo*, que Espronceda había dejado inacabado, lo ofrece a algunos editores y no se lo aceptan.

Lo que sí publica en *El Eco de Occidente* es el artículo «Una poesía inédita de Espronceda», que como se supondrá, es un encendido canto de admiración a Byron y a Espronceda, al que define como «genio nato, superior a las reglas, verdadero creador, soberano de su arte, todo vida, todo fuego, todo inspiración». Seguro que no hay quién dé más. Vive y pasea la bohemia literaria por Cádiz, Granada y Madrid. Cuando tienen lugar los sucesos de la vicalvarada (30 de junio de 1854), Alarcón se suma a la revolución. A final de año marcha a Madrid y se hace cargo de la dirección de *El látigo*, periódico trisemanal fundado y dirigido en un principio por Antonio Ribot y Fontseré, que al tomar posesión de su acta de diputado, cede la dirección del periódico a Alarcón, pasando a ser diario a partir de entonces. Los ataques con toda virulencia y mordacidad contra los conservadores, contra el clero y, lo que es más grave, contra Isabel II, le acarrean los consiguientes problemas a su nuevo director, que firma los artículos con el seudónimo de «El Hijo Pródigo». Le valió un procesamiento y un duelo, dejando no sólo la dirección de *El látigo*, sino dejando también de escribir de temas políticos durante nueve años, calificando después de «calaverada» su labor al frente del diario.

Sigue su dedicación periodística, haciendo igual de corresponsal que comentarios de sociedad o críticas teatrales. Estas últimas, bastante severas, con el ímpetu juvenil que le hace considerarse árbitro por la sola razón de que le dejan un espacio en los periódicos. Muchos escritores se sienten humillados por él y se la guardan. Algo hay, por tanto, de revancha en el rechazo del drama *El hijo pródigo*, que Alarcón estrena en el teatro madrileño del Circo el 5 de noviembre de 1857. Pero aún contando con una sed de venganza, de seguro cierta, la verdad es que la obra tiene muy poquito interés, es uno más entre tantos dramones insulsos de la mitad del diecinueve. Con todas las ediciones que se han hecho y vendido de casi todas sus obras, *El hijo pródigo* únicamente se puede encontrar en la edición de las *Obras Completas*, agotadas hace tiempo. Por sí misma, esta obra teatral no tendría lectores.

Si dejó temporalmente la política por los problemas que le ocasionó *El látigo*, el fracaso, justo, de *El hijo pródigo* le retiró para siempre del teatro; no tuvo ya más tentaciones escénicas.

Los contenciosos entre España y Marruecos son casi una costumbre o una tradición; para eso somos vecinos. En 1859 el desencadenante del conflicto fue un ataque que llevó a cabo un grupo de la cabila de Anghera a la guarnición de Ceuta. Antes, había tomado España las islas Chafarinas. Podemos pensar también que O'Donnell



no le hacía ascos a una guerra que sabía iba a ganar fácilmente, y consolidar con ella una posición inestable al frente del gobierno.

Se declara la contienda en octubre, y poco después parte Alarcón para África en calidad de periodista y de soldado. Fue herido y condecorado. Las crónicas periodísticas se venden por entregas, y tanta aceptación tienen que la tirada llega a cincuenta mil. Pero no sólo el fervor patriótico del momento apoyará el éxito, pues el *Diario de un testigo de la guerra de África* ha seguido teniendo lectores hasta en la actualidad, como lo demuestan las ediciones recientes.

Aprovechando el buen dinerito que le proporciona el *Diario* hace un viaje que le lleva por Francia, Suiza e Italia. De la expedición surgirá su libro *De Madrid a Nápoles.* Como literatura, desde luego, no es un primor. De sus páginas dice el propio autor: «Nada hay en ellas que no sea cierto, natural y espontáneo; nada que no haya dimanado inmediatamente de la actualidad o presencia de los hechos, sin compostura ni artificio de ninguna especie». Tal vez por eso mismo, resulta tan poco emocionante.

Vienen unos años en los que Pedro Antonio de Alarcón abandonará temporalmente la literatura para dedicarse a la política. Se afilia a la Unión Liberal, por admiración y amistad con el duque de Tetuán, y funda, junto con Navarro Rodrigo y Núñez de Arce, el diario *La Política,* en el que escribe a favor de su líder, rompiendo así varios años de silencio político. Elegido diputado, hace la oposición a Miraflores y a Narváez. Firmante de la protesta contra Narváez y González Bravo, es desterrado a Burgos y, después, a París. Naturalmente, se suma a la revolución de 1868. Al parecer, llegó a escribir un bosquejo sobre los sucesos de septiembre, pero no vio la luz pública. En *Historia de mis libros* explica el paréntesis:

> Con mi libro *De Madrid a Nápoles* terminó la primera época de mi vida literaria. Dediquéme entonces a escribir por patriótico afecto al duque de Tetuán, un artículo político diario, protestando de mil maneras contra la ingratitud y locura que había derribado del Poder a un General ilustre y tan apto para gobernar a España como aquel semiirlandés, que tan a fondo nos conocía; eligiéronme luego mis paisanos diputado a Cortes, de oposición; lo fui después ministerial: cuestiones de campanario, intereses de localidad, luchas parlamentarias, obligaciones de partido, destierros, conspiraciones, la temida Revolución (...), absorbió completamente mi actividad y mi tiempo, y pasáronse de este modo doce o trece años sin que volviese yo a componer ningún libro.

Si obra inédita no publicó, sí sacó dos tomos de novelas en 1866, conteniendo *El final de Norma* y novelas cortas aparecidas en las revistas de los años cincuenta.

Juan Valera le recomienda que reúna en libro las poesías que ha ido publicando en revistas, y se ofrece a escribirle el prólogo. Por fin, Alarcón accede y sale en 1870 *Poesías serias y humorísticas,* tomo de lo mas heterogéneo, en el que se juntan composiciones de los más diversos temas, metros —aunque su preferido es el endecasílabo—, rimas. Al lado de su célebre poema épico *El suspiro del moro,* que el Liceo de Granada premió en el certamen de 1867, hay otros escritos en su viaje por Italia, otros de asunto familiar, poesía para álbumes de moda en aquel tiempo, y también algunas coplas.



Otro libro de recopilación es *Cosas que fueron,* publicado en 1871, en el que reúne dieciséis artículos de costumbres, prologados por Ramón Rodríguez Correa. A pesar de la condición de los textos, dice en uno de ellos Alarcón: «Los artículos de costumbres no están ya de moda... ¡Cómo han de estarlo si no se estilan ya las costumbres!». Perfilados con desparpajo y humor, hechos en buena medida para distraer a los lectores, los artículos son agradables de leer. Pero aparte de los que son sólo cuadros costumbristas, como *Diario de un madrileño, El carnaval en Madrid* o *Visitas a la marquesa,* algunos otros son también importantes para conocer de cerca al autor, como *La nochebuena del poeta* o *Un maestro de antaño.* La pieza más conmovedora es *Lo que se ve con un anteojo,* en el que relata cuan bárbara es la «justicia» militar, que condena a muerte a un soldado por haber golpeado ligeramente a un sargento que le había previamente insultado.

A medio camino entre libro de viajes y recreación histórica de Boabdil y de Aben Humeya y las revueltas de los moriscos. *La Alpujarra* nace de una excursión en la que pretende olvidar el reciente fallecimiento de una hija. Escrito en 1873, se publica entrado el año siguiente, y se desata la polémica, acusándole parte de la crítica de ultramontano, neocatólico y lindezas por el estilo. La verdad es que alguna proclama contra el ateísmo y el materialismo sí que hay, pero tampoco es como para que se desaten las iras. Así justificaba el viajero su expedición: «La Historia, pues; la Geografía; mi culto filial a Sierra Nevada; no sé qué pueril devoción a los moros, ingénita a los andaluces; la privación, los obstáculos, la novedad y el peligro, conspiraban juntamente a presentarse como interesantísima una excursión por la Alpujarra».

Aquel mismo año sale la más célebre y leída de las obras de Pedro A. de Alarcón, *El sombrero de tres picos.* Si estas páginas las comparamos con las de *El final de Norma,* nos daremos cuenta del paso de la novela romántica a la realista que se verifica en la época.

El tema del molinero de Arcos es antiquísimo en la literatura popular, estando presente en la árabe y en los cuentos de Bocaccio. En el folclore español también tenemos preciosas muestras, existiendo el romance recogido por Agustín Durán en su *Romancero General,* y la *Canción nueva del corregidor y la molinera,* que ha sido popular hasta el punto de haberse cantado, y entre otras versiones recordamos una preciosa por bulería ejecutada por Pericón de Cádiz. También ha servido de inspiración para el ballet que Falla compuso para la compañía de Diaghilev.

Su posición ultramontana y moralizante hace que la versión de Alarcón no desemboque en adulterio, como acaece en la historia popular. Asimismo, hay otra razón del cambio, que apunta Vicente Gaos, y ella es que habiendo en España un concepto tradicional del honor, tratándose de adulterio, el tono tendría que ser necesariamente trágico, con duelo incluido, y Alarcón quería conservar el cariz cómico, grotesco, con sus ribetes de comedia de enredo. Al mismo tiempo, el tono jocoso de broma que utiliza nuestro autor edulcora moralmente la historia.

Por lo demás, la novela está muy bien escrita, y es lógica la dimensión del éxito que ha obtenido. A Alarcón se le sigue identificando con *El sombrero de tres picos.* Si acaso, las descripciones que en los primeros capítulos hace del molinero y la molinera, y de las razones por las que el matrimonio está tan excelentemente avenido, resultan un tanto infladas artificialmente.

Punto controvertido en las cortes de la época y también en el ambiente general de la calle fue el de la libertad religiosa. La revolución del 68 abría paso a discusiones que durante tantos años habían sido impensables. Por fin, en 1869, se promulga la ley de libertad religiosa, y a partir de entonces es defendible públicamente cualquier postura. Se forman dos grupos agriamente enfrentados: los racionalistas y los neocatólicos, a los que se llamó ultramontanos.

Como no podía ser de otra manera, la disputa se traslada a la literatura y a la crítica literaria. Alarcón, ultramontano convencido, publica en 1875 su novela de tesis *El escándalo.* La carga ideológica es tan fuerte que asfixia la narración, y más agobiante se hace por la excesiva duración de la obra. La confrontación del bien y del mal es un tanto caricaturesca. Fabián Conde, protagonista de la novela, es un noble calavera, repleto de vicios, en el que quiere representar Alarcón lo disipados que son los liberales, los racionalistas, los ateos. Desde el principio, Conde es un personaje debilitado, atormentado, entregado y sumiso al sacerdote jesuita, que, por supuesto, representa la moral, aunque la verdadera conversión del libertino vendrá por el amor de una mujer, recipiente de todas las virtudes posibles. Entre las diversas historias que se entremezclan hay una copiada del tema clásico de Fedra.

Si hemos de creer a Canalejas, generalmente bien informado, la primera edición se agotó a los cinco días de ponerse a la venta. Ni qué decir tiene que el debate al que aludíamos se suscita inmediatamente en la crítica de los periódicos, siendo una ocasión más, para que se anatematicen y se dediquen lindezas los unos y los otros, con evidente injusticia, pues ni todos lo católicos eran oscurantistas e ignorantes, ni tampoco los racionalistas tenían que ser frívolos o nadar en la concupiscencia. Viéndola con ojos de ahora, *El escándalo* nos parece bien escrita, pero le sobran páginas y tesis.

José Fernández Montesinos, comentando la polémica en torno a esta novela, afirma que es lamentable que Alarcón «preso de una verdadera manía persecutoria, no se tenga por un novelista discutido como tal, sino como un mártir cristiano».

En diciembre de 1875, es elegido miembro de la Real Academia Española, nombramiento que hace realidad una de las mayores aspiraciones de Alarcón. Trece meses después lee el discurso de ingreso con el asunto de «Sobre la moral en el arte», texto que incluirá en el libro *Juicios literarios y artísticos* (1883). Nuestro novelista alude a «la intención moralizadora que siempre ha guiado los cortos vuelos de mi pluma», añadiendo que «he propendido a que la belleza de la forma sirviese de gala y realce a la bondad o a la verdad de los pensamientos». Por supuesto que no acepta la separación de la belleza y la moral, y para argumentarlo se basa en un repaso histórico



de las literaturas más importantes desde la griega y la latina. Planteamientos propios de la época, y propios asimismo de la corriente neocatólica que defiende.

Tan mal le sientan las críticas recibidas por *El escándalo*, que escribe *El Niño de la Bola* para «que sirva como de interpretación auténtica a *El escándalo*, que restablezca su verdadero sentido, que marque los límites de su tendencia, y que deje en completo ridículo a los que confundieran la caridad más desinteresada con no sé qué afán de reclutar prosélitos para tal o cual escuela política o filosófica». Quiso demostrar, según sus palabras, que «la simple religiosidad del hombre, su piedad abstracta, se deísmo puro sería indispensable para que no careciese de vida el alma, ni de alma la sociedad».

La historia tiene su similitud con la de los célebres amantes de Teruel, personajes muy queridos por el romanticismo, aunque nos aclare Alarcón que está basada en un suceso que presenció siendo niño. Esto no es razón, en cualquier caso, que justifique la inclusión disparatada de *El Niño de la Bola* en una colección de novelas históricas, como recientemente se ha hecho. Un poquitín lacrimógena y sensiblera, como le gustaba a nuestro autor, la novela pone en escena algunos protagonistas rayanos en el tópico, a causa de su obsesión ideológica, como un librepensador que lo es por odio a la humanidad (justamente lo contrario de lo que fue el librepensamiento), o las sucesivas conversiones al ateísmo y a la religión debidas a azares de la vida, como si la espiritualidad dependiera de eso. Comete también el fallo de colocarnos a un sacerdote que llega al curato no por vocación, sino por necesidad económica, que fue la decisión que el propio Alarcón no se atrevió a tomar en su juventud. Para defender sus tesis, no parece lo más apropiado. Pero quitando estos defectillos, *El Niño de la Bola* es una novela que se sigue con interés, y que ha sido justamente celebrada por buena parte de la crítica. Según su autor, la primera edición se agotó a los dos días, lo que da idea del éxito popular que obtuvo.

El juicio de José F. Montesinos se repite: «Sólo la increible obnubilación que padeció Alarcón en sus últimos años pudo impedirle ver qué era lo que se le reprochaba y qué lo que se le admitía. Pereda fue tan tendencioso como él, y pasó por un gran novelista entre tirios y troyanos. Las críticas no iban contra las ideas, sino contra una adulteración del arte».

Escrito en ocho días, *El capitán Veneno* (1881) está en la mejor línea de Alarcón. Libro muy divertido, que se sigue de un tirón, pintoresco y gracioso, recuerda el argumento de la comedia de Moreto *El desdén con el desdén*, con dos personajes muy bien dibujados: uno, militar de carácter violento, casi pendenciero, misógino empedernido; y su réplica, una mujer que terminará por conducirlo al matrimonio, simulando no tomar en cuenta las groserías del militar.

Entre 1881 y 1882, reúne en tres tomos las novelas cortas: *Cuentos amatorios, Historietas nacionales* y *Narraciones inverosímiles.*

La última de sus novelas, *La Pródiga*, sale publicada en 1882. Su principal defecto es, una vez más, la extensión excesiva, según el hábito del folletín. El carácter que



Alarcón quiere colocar a Julia, la protagonista, está suficientemente explicado en este párrafo de la novela: «Ha cometido el feo pecado del escándalo por exceso de vehemencia física, por su funesto empeño de parecerse a algunas heroínas de Jorge Sand y a esta misma escritora, y por demasiado soñar con héroes como los de Lord Byron o como Lord Byron mismo... ¡No ha tenido presente que, para la sociedad, es mucho más grave faltar a las leyes de la hipocresía que a las de la virtud!».

Por ello mismo, un lector desapasionado ve en la novela mucho más que un alegato contra el amor libre, una denuncia contra las injusticias que la sociedad rural cometía a causa de su fanatismo religioso, guiado por un clérigo asimismo fanático antiliberal que anatematiza a quien no sigue sus comportamientos. Sin darse cuenta, habla de este fanatismo de idéntica manera a como lo hacía el librepensamiento.

La manera de apoyar los énfasis amorosos le hace caer frecuentemente en las expresiones tópicas archisabidas de siempre, sea en las cartas de amor, sea en declaraciones como: «¡Amar es complacerse en la felicidad ajena! ¡Amar es gozarse en padecer por el objeto amado!... ¡Amar es morir para que los demás vivan!...». Frases que se decían ya unos poquitos años antes de que Alarcón naciera; lo malo es que aún hoy se continúa diciendo esta suerte de cursiladas.

En segundo plano, ya más diluido, hay una censura contra la política de su tiempo, el arribismo, la ambición no sustentada por el talento, o la preponderancia de la oratoria en el parlamento sobre la capacidad y la eficacia de gestión de la cosa pública. Alarcón tenía razón sobrada en esto, pues a veces se gobernaba más con la palabra y el gesto que con acciones eficaces.

Contando con los problemas antedichos de la desmesurada extensión y de incurrir en ciertos tópicos, *La Pródiga* se lee con verdadero interés e incluso, en algunas frases, con apasionamiento. Demuestra el gran talento narrativo de que hizo gala a lo largo de toda su trayectoria novelística.

En el año 1883 salen otros dos libros de Alarcón: *Juicios literarios y artísticos* y *Viajes por España*. El texto más extenso que incluye en los *Juicios* es el ya comentado *Discurso sobre la Moral en el Arte*. Hay otro *Discurso sobre la Oratoria Sagrada*, y notas sobre Poe, Castelar, Bretón de los Herreros, Selgas... y algunos otros asuntos no literarios. Los *Viajes* recogen excursiones a Yuste, Salamanca, Santander y Toledo, realizadas en distintos años.

En la edición de *El capitán Veneno* que la Colección de Escritores Castellanos publica en 1885, incluye su *Historia de mis libros*, que más que un recuento y una explicación cabal, es una justificación moral de sus posturas, queriendo demostrar la coherencia que, según él, había presidido siempre su obra. En el libro postrero, *Últimos escritos* (1891), se recopilan desde viajes hasta versos con una total heterogeneidad. Desde 1888, en que sufre un primer ataque de hemiplejía, la enfermedad le va minando las fuerzas. El 15 de julio de 1891, padece el definitivo ataque, muriendo en Madrid cuatro días después.

Eugenio Cobo






Revisión de Alarcón

El centenario de la muerte de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) puede ser una buena ocasión para revisar la obra de este escritor, que en su momento ocupó un lugar de primera fila y que hoy permanece en el limbo de los «autores secundarios». Mientras algunas de sus obras siguen teniendo lectores en gran parte no pertenecientes al ámbito académico, los estudios de la narrativa del siglo XIX lo siguen despachando con una serie de tópicos que convendría examinar.

La escasa atención que se ha prestado a la obra alarconiana obedece a variadas causas. En su época influyó mucho su enfrentamiento —fruto del orgullo y del resentimiento— con los críticos, a los que atribuyó una «conspiración del silencio» respecto a su obra, lo que le llevaría a una singular forma de protesta: la «huelga creativa», es decir, el abandono de la literatura en sus últimos años. Alarcón se consideraba, seguramente basándose en su extraordinario éxito de público, como uno de los primeros, sino el primero, de los escritores de su época, y por eso se creía injustamente tratado por la crítica, que no le reconocía esa categoría. Además de estas razones de tipo personal, ese enfrentamiento tenía un trasfondo ideológico. Los críticos progresistas («Clarín», Revilla) no le perdonaban su renuncia a los ideales revolucionarios de su juventud, y veían con malos ojos su defensa de la literatura como instrumento moralizador de la sociedad. De ahí partirá su fama, en parte inmerecida, de autor ultracatólico y reaccionario.

La crítica posterior siguió sin prestarle demasiada atención, esta vez por razones más propiamente literarias: la aparente sencillez de la obra alarconiana, la dificultad de clasificarla con precisión dentro de los parámetros de la literatura decimonónica, la vetustez de los planteamientos ideológicos en que se sustenta y, sobre todo, su inevitable postergación ante la creciente revalorización de Galdós y «Clarín». Todo ello ha contribuido a otorgar una validez más indiscutida que indiscutible a los juicios de José F. Montesinos, el gran, casi único, estudioso de Alarcón. De esos juicios, el que quizá merezca mayor revisión es el del carácter romántico o postromántico de la obra alarconiana, juicio que en los manuales se ha traducido en su ubicación anómala, entre el romanticismo y el realismo.

Examinemos ahora el tópico del ultramontanismo de nuestro escritor, en buena parte forjado por las aceradas críticas del joven «Clarín», indignado ante el espectáculo de Alarcón entrando en la Real Academia (1878) con un discurso titulado «La moral en el arte»[1]. Ciertamente, resultaba chocante, sobre todo teniendo en cuenta que el flamante académico había sido en 1855 director de *El látigo,* periódico de marcada tendencia antimonárquica y anticlerical. Pero, para no caer en anacronismos, es preciso situar la trayectoria política del escritor en su contexto y, sobre todo, deslindar sus implicaciones literarias.

Alarcón es uno de los escritores que más y mejor sintonizó con la evolución política de la burguesía española durante el siglo XIX, caracterizada por una permanente vacilación entre la revolución y la reacción, entre el enfrentamiento con la oligarquía y el miedo a las clases populares. Procedente de una arruinada familia de la pequeña nobleza, fue revolucionario en su juventud, cuando rechazó la tradicional salida que se le ofrecía, la carrera eclesiástica, y tuvo que llevar una vida bohemia. Su exaltación política nunca tuvo demasiada consistencia y estuvo motivada por la necesidad de aprovechar las frecuentes e imprevistas coyunturas revolucionarias para salir de la semimarginalidad y situarse. La oportunidad se le presentó con la revolución de 1854, que le permitió alcanzar breve y escandalosa notoriedad a través de *El látigo.* Este período de su vida se cerraría con el famoso duelo con García de Quevedo, que luego el escritor presentaría como su camino de Damasco: Pero, ¿hubo tal brusca conversión al conservadurismo? Desde luego, Alarcón no volvería a mostrar veleidades republicanas, pero no parece casual que su deslizamiento hacia la moderación discurra paralelo al de los sectores encabezados por O'Donnell, que en 1856 desplazaría a Espartero del poder y daría un giro hacia la derecha al proyecto de revolución democrática.

A partir de ahora, Alarcón se irá integrando en el proyecto político de O'Donnell, consistente en aplicar el «justo medio» a la política: participa con entusiasmo en la campaña africana de 1859 y cuatro años después ingresa en la Unión Liberal. Su dedicación a la política es creciente: elegido diputado unionista en dos ocasiones, se convierte en propagandista del partido, en periodista político y abandona la creación literaria durante largos años. Su actuación como diputado unionista nada tiene de reaccionario: se opuso decididamente a los gobiernos de Miraflores y Narváez, fue procesado y desterrado... En 1864 fue el primero en pedir el reconocimiento del reino de Italia[2], enfrentado con el Papado. En la Coyuntura de 1868 apoyó activamente la Revolución, y después volvió a ser elegido diputado en las Constituyentes, defendiendo la candidatura al trono del duque de Montpensier.

Justamente en vísperas de la Restauración, en 1874, es cuando vuelve a la literatura con *El sombrero de tres picos,* o mejor dicho: es entonces cuando comienza su carrera como novelista, si olvidamos que en su juventud «cometió» *El final de Norma.* Esta entrada en el mundo de la novela supone el abandono progresivo de su actividad política, a partir de ahora reducida a disfrutar cargos casi honoríficos: consejero de Estado, senador.

[1] *«Verdades como puños», en* Preludios de «Clarín, *ed. J.F. Botrel, Oviedo, Diputación de Asturias, 1972, págs. 111-115.*

[2] Los diputados pintados por sus hechos, *I, Madrid, 1869, pág. 254.*



¿Está, pues, justificado calificarle de ultramontano o de reaccionario? Alarcón se movió siempre, de forma activa, militante, en el terreno del liberalismo: radical en 1854, centrista en 1868, conservador en 1875. Si la comparamos con las trayectorias políticas de los demás escritores de la promoción de la Restauración, la suya es una de las más claras y también una de las más intensas. Y, sobre todo, insistamos, una de las que mejor refleja la evolución político-ideológica de la burguesía española, la clase en la que se integró y a la que dirigió sus obras.

Pero, la postura política de Alarcón no sólo ha sido distorsionada, sino que se ha querido ver en ella la clave de sus concepciones estéticas y, por tanto, de su obra creativa. Todo ello sin tener en cuenta los inevitables, necesarios desajustes entre cada nivel. No tiene demasiado sentido tomar al pie de la letra sus teorizaciones moralizantes, su defensa de la literatura como medio de educación moral de la sociedad, su rechazo visceral del naturalismo, como si todo ello se trasvasara automática e íntegramente a su obra literaria. Menos aún su pretensión de que toda su obra se ajustaba a esos principios. El Alarcón fabulador traiciona a menudo, afortunadamente, a su otro yo con pretensiones de filósofo. ¿Dónde dejaba su moralismo a la hora de escribir *El sombrero de tres picos*, o la inmensa mayoría de sus cuentos, pura narración entretenida y suelta? Bien claro lo percibió «Clarín»: «Si alguna vez nos inclinamos por la elocuencia de algún párrafo a creer en la sinceridad religiosa de Alarcón, lo más que vemos en él es un idólatra, un pagano»[3]. Y, en cuanto a sus novelas largas, el afán moralizador nunca llega a imponerse sobre la propia dinámica narrativa. En *El niño de la bola*, la crítica contra los librepensadores se concentra en Vitriolo y otros personajes secundarios, pero no constituye el eje central de la obra. Ni siquiera esto ocurre en *El escándalo*, la novela que más le ha valido fama de defensor a ultranza de la moral católica. Sin poder entrar a fondo en esta cuestión[4], diremos que la peripecia argumental (cómo un joven calavera puede tapar un escándalo que lo excluiría de la alta sociedad) se apoya en una falsa solución —la renuncia al mundo como única vía de expiación—, que funciona como mero recurso destinado a intrigar al lector, pero luego la rígida moral católica y la más laxa moral social quedan armónicamente unidas en un final tan feliz como forzado. No se trata pues, de defender un rigorismo moral abstracto, incompatible con las formas de vida de las clases altas, sino de acomodar la moral católica a la moral burguesa. Al plantear así las cosas, Alarcón se mueve dentro de los límites de la mentalidad de su clase, a la que pertenecen tanto sus personajes como sus lectores.

Nos queda por examinar *La pródiga*, novela poco y mal leída, en absoluto merecedora de la aureola de silencio y de incomprensión que la rodea. Por el contrario, constituye la culminación de la carrera novelística de Alarcón, que en ella alcanza sus mayores cotas de madurez narrativa, de profundidad y veracidad psicológicas, y hasta de audacia ideológica. Es, precisamente, su obra más limpia de moralismos añadidos y de peripecias argumentales, en suma, es una obra que se ajusta perfectamente a

[3] *«Alarcón», en S. Beser,* Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española, *Barcelona, Laia, 1972, pág. 189.*

[4] *Remitimos a nuestra edición de* El escándalo, *de próxima aparición.*

los planteamientos del realismo más exigente. No nos parece, pues, demasiado exagerado que recientemente se la haya calificado como «la mejor novela» de Alarcón[5]. Ni nos sorprende que, en su momento, la Pardo Bazán alabara la obra y animara a su autor a pasarse a las filas del naturalismo: «Véngase Vd. insigne maestro, a la escuela naturalista, donde tiene su lugar señalado el que con tanto donaire escribe y describe»[6].

Si las teorizaciones moralizantes o las posiciones políticas de Alarcón nunca llegan a asfixiar lo propiamente literario, ¿por qué, a la hora de analizar sus obras, se insiste tanto en su conservadurismo, en sus elucubraciones estéticas e ideológicas? En cambio, cuando se estudia, por ejemplo, a la Pardo Bazán, no se considera literariamente relevantes su rancio catolicismo, su militancia carlista, los desajustes entre su teoría y su práctica literarias. Y lo mismo ocurre con los restantes miembros de la promoción de la Restauración. Si situamos ideológicamente a Alarcón dentro de esa promoción, habrá que ponerle en un indiscutible lugar intermedio, junto a Valera o la Pardo Bazán, lejos tanto del republicanismo socializante de Galdós y «Clarín» como del reaccionario ruralismo de Pereda.

Del mismo modo, no parece muy razonable dejarle fuera de la escuela realista, de la promoción de la Restauración, y colocarle en la difusa zona de la transición entre el romanticismo y el realismo, junto a Fernán Caballero, con calificaciones del tipo «romántico rezagado». Es innegable que hay en su obra numerosas influencias románticas: estilo retórico, gusto por lo inverosímil y folletinesco, escaso distanciamiento, personajes psicológicamente inconsistentes... Pero no es menos cierto que su mundo narrativo tiene como origen y destino la sociedad de su tiempo, una sociedad que no describe en su totalidad, sino de manera sesgada, con las limitaciones derivadas de su ideología, su posición social y sus ideas estéticas. Es la suya, pues, una visión parcial de la España de la Restauración, pero estrictamente contemporánea, alejada de las ensoñaciones románticas. Y su técnica narrativa poco tiene que ver con la de la novela histórica o la del cuadro de costumbres, aunque sí con la del folletín.

Dejando a un lado la discusión acerca de la operatividad de una delimitación estricta entre romanticismo y realismo, las dos caras de la misma mentalidad burguesa decimonónica, puede afirmarse que los resabios románticos de Alarcón no son más importantes que los de sus compañeros de promoción literaria. Tal conclusión sólo es posible extraerla partiendo de un concepto flexible de realismo y realizando un análisis comparativo riguroso, en el que se cotejen obras coetáneas. *El sombrero de tres picos* (1874) y *El escándalo* (1875) contienen un grado de realismo perfectamente homologable con el de las obras que aparecieron en esos años inaugurales de la Restauración y de la novela realista española: los cuadros costumbristas de Pereda, *Pepita Jiménez*, las primeras novelas de Galdós...

Lo que ocurre es que Alarcón no tuvo una producción tan regular y progresiva como la de sus compañeros, que en la década siguiente produjeron muchas novelas importantes, mientras él sólo pudo aportar *El niño de la bola*, *El capitán Veneno*

[5] *I. Ferreras,* La novela en el siglo XIX, *Madrid, Taurus, 1989, pág. 31.*

[6] *L. Martínez Kleiser, «D. Pedro Antonio de Alarcón», en* Obras completas *de Alarcón, Madrid, Fax, 1954, pág. XXV.*

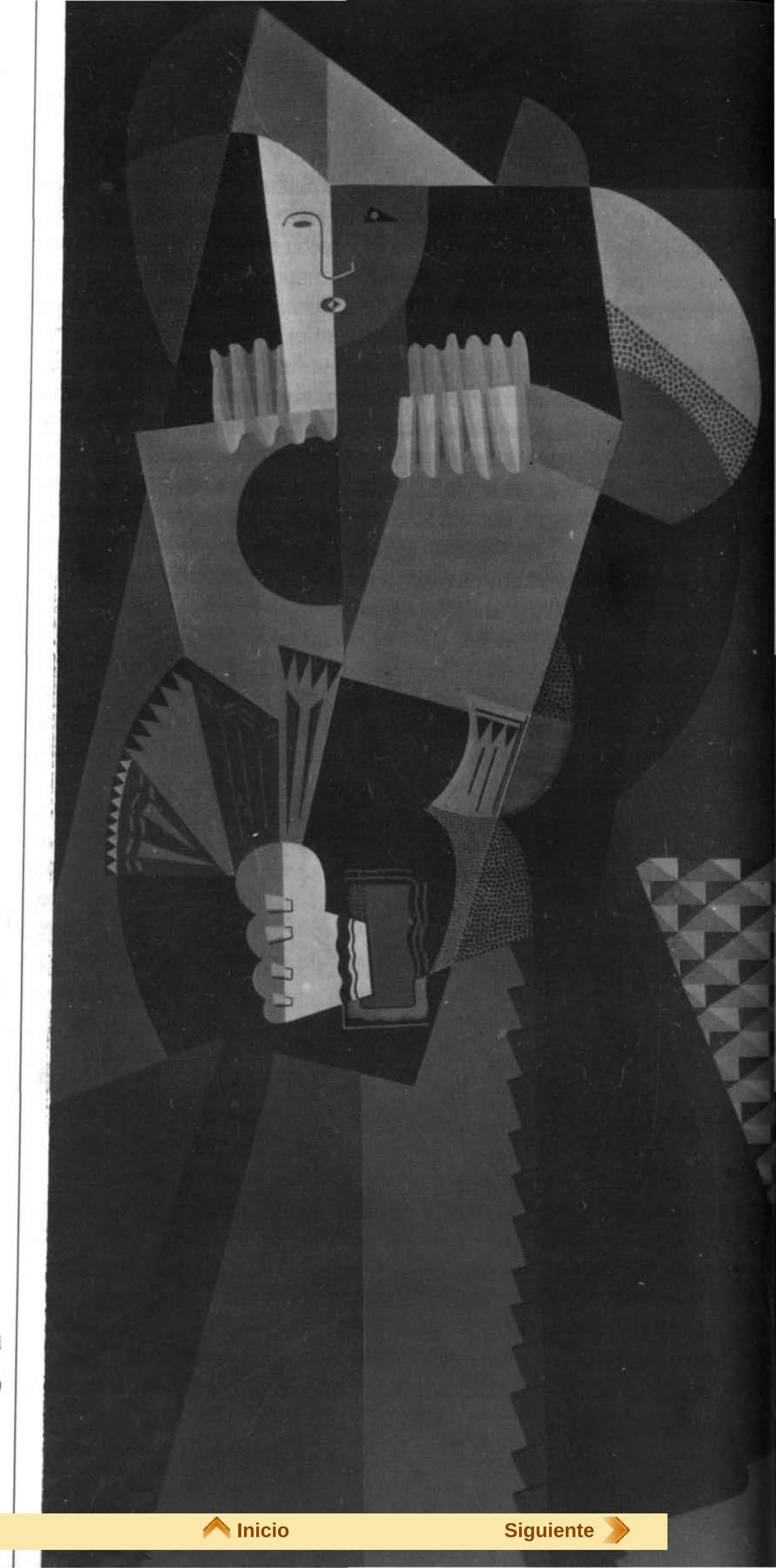
y *La pródiga.* Las dos primeras no supusieron un avance sustancial respecto a *El escándalo* o *El sombrero de tres picos,* aunque la tercera sí, como hemos visto. Pero *La pródiga* llegó tarde, cuando ya la narrativa española entraba en la senda del naturalismo, y por sí sola no fue suficiente para librar a su autor de la imagen literaria e ideológica que se había ido forjando entre el público y la crítica. Alarcón comenzó bien y a tiempo su carrera novelística, pero luego no fue capaz de seguir el ritmo de producción y de renovación de la narrativa de la Restauración. No olvidemos que su carrera novelística dura siete años, y que termina cuando él sólo tenía cuarenta y ocho. La escasez de su producción, y su falta de sincronía con la de sus compañeros de promoción son otros tantos elementos que redundaron en perjuicio suyo.

Alarcón fue, pues, un escritor que, en política, estuvo en perfecta sintonía con las opciones mayoritarias de las clases dirigentes, y no parece justo juzgarle con mayor severidad que a otros intelectuales o escritores de su época. Sus ideas estéticas no fueron avanzadas, brillantes ni originales, pero en su mayor parte quedaron en declaraciones retóricas con escasas repercusiones en su obra literaria. Como escritor, pertenece de lleno a la promoción de la Restauración, a la escuela realista, con resabios románticos equiparables a los de sus compañeros. Su breve obra novelística es interesante y valiosa, aunque no ocupe hoy el lugar que ocupó en su época, y su narrativa corta —*El sombrero de tres picos* y varios cuentos— continúa gozando de los favores del público. Su amenidad, el mayor capital artístico de Alarcón, la sigue salvando del olvido.

Como conclusión, podemos decir que, aunque es imprescindible, operativo y legítimo establecer las conexiones entre ideología y literatura, en el caso de Alarcón estas conexiones se han establecido de manera demasiado simplista, sin atender a la autonomía del hecho literario. Como reactivo, y sin suscribirla del todo, hay que citar la recomendación de la Pardo Bazán: «Olvidad al moralista; no extreméis rigores con el pensador; prescindid del filósofo... y considerad sólo al poeta... Yo procuro hacer esta distinción necesaria, y una vez hecha, ya estoy de acuerdo con el numeroso y devoto público que conserva Alarcón todavía»[7].

Joan Estruch Tobella

[7] *«Pedro Antonio de Alarcón», en* Obras completas, *III, ed. H.L. Kirby, Madrid, Aguilar, 1973, pág. 1.400.*



Emilio Pettoruti
La del abanico verde,
1919



La mujer en la narrativa mexicana contemporánea

La mujer en la narrativa mexicana contemporánea, de esporádica presencia, ha pasado a ser hecho consolidado de interesantes repercusiones sociales y estéticas. Forma, a grandes rasgos, parte del movimiento femenino, el cual se ha traducido en una gradual invasión de áreas tradicionalmente consideradas cotos masculinos. La mujer ha pasado, usando un símil orteguiano, de espectadora a protagonista: a la vez que da testimonio de una nueva conciencia, fuerza, con su actitud revisionista, cambios en múltiples estructuras sociales y políticas de carácter netamente patriarcal. La narrativa femenina sugiere, en su mayoría, nuevas pistas en la interpretación histórica de la realidad mexicana; pistas que la crítica literaria no ha sabido valorar en toda su extensión.

Una de las notas fundamentales de la narrativa femenina mexicana es su carácter iconoclasta. Esta posición no obedece tanto a una deliberada actitud intelectual cuanto a la exigencia interna de las perspectiva femenina desde donde se escribe. Historia y presente comienzan a ser vistos y reinterpretados desde perspectivas nuevas, conflictivas las más de las veces, con valores y mitos en los que el hombre ha encasillado a la mujer.

La novela, por su misma naturaleza morosa, ofrece la oportunidad de recrear mundos, investigar en vivo ese devenir histórico y cultural del cual la mujer ha sido, hasta el presente, espectadora. Rosario Castellanos, Elena Garro, Luisa Josefina Hernández, Elena Poniatovska y María Luisa Mendoza constituyen en el día de hoy uno de los grupos más sólidos de la narrativa mexicana. Aún cuando llegan a la novela por diferentes caminos (la poesía, el teatro, el periodismo), sus obras traslucen un fondo cuyo común denominador es el desencanto que sigue a un inicial entusiasmo con el mundo masculino, encarnado éste en la figura del padre. En busca de su identidad personal, las protagonistas, incapaces de identificarse con los valores indígenas maternos, se adhieren a la figura del padre y a los valores culturales occidentales por éste representados. Jesús Palancares y Ausencia Bautista Lumbre, protagonistas, respectivamente, de *Hasta no verte Jesús mío* y *Tiempo de soledad*, se hombrean es-

perpénticamente hasta el punto de reproducir fieras caricaturas de míticas amazonas. Este hombreamiento acarrea una lógica secuela: desprecio por la imagen y papel tradicional impuesto a la mujer; odio por el hombre y el mundo de valores donde éste actúa en sus relaciones sociales. Atrapada entre Caribdis y Escila, la mujer agoniza por hallarse y salvarse en la historia. La doble mencionada polaridad, amor-odio, forma el núcleo de la tensión dramática en muchas de las novelas, la cual asciende a clímax trágicos como en *Oficio de tinieblas*, de Rosario Castellanos, en que la india Catalina Díaz Puiljá cría al hijo de Leonardo Cifuentes para crucificarlo en la iglesia de San Juan de Chamula durante las fiestas del Viernes Santo. En *Recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, la protagonista nos deja escrita en piedra la siguiente confesión:

> Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada, en el pueblo de Ixtepec el primero de diciembre de 1907, en piedra me convertí el cinco de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la Virgen que me curara del amor que tengo por el General Francisco Rosas, que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia.

Un claro ejemplo de posición revisionista es Elena Poniatovska. Periodista de penetrante visión escoge para su primera novela la flexible estructura de la picaresca; siguiendo esta dinámica examina de cerca los varios estratos sociales de un México relativamente contemporáneo. Aunque importante como documento político y social para el estudio de México durante el primer cuarto de siglo, la novela, *Hasta no verte Jesús mío*, trae al presente los ecos distantes de la pícara Justina. En ambas novelas la historia está vivida y contada desde una perspectiva femenina. Después del inicial capítulo moralizante, común al género, la autora establece en una situación dramática el trauma psicológico condicionador de la conducta de la protagonista. Pero el caso clínico, aunque interesante en sí, lleva una rica carga simbólica de muerte y renacimiento de la nueva mujer.

> No sé si la causa era la pobreza (confiesa Jesusa Palancares en mirada retrospectiva) o porque así se usaba, pero el entierro de mi madre fue muy pobre. La envolvieron en un petate y vi que la tiraban así no más y que la echaban tierra encima. Yo me arrimé junto a mi papá pero estaba platicando y tomando copas con todos los que le acompañaron y no se dio cuenta cuando me aventé dentro del pozo y con mi vestido le tapé la cabeza a mi mamá para que no le cayera tierra en la cara. Nadie se fijó que yo estaba allí dentro. De pronto él se acordó y yo le contesté desde abajo, entonces pidió que ya no le echaran más tierra. Yo no me quería subir. Quería que me taparan allí con mi mamá.

Arrancada de la órbita materna por la muerte, Jesusa Palancares centra su vida en torno al padre; fuerza sobre sí, junto con un código de valores masculinos, el doble papel de esposa e hija. Su fijación en la imagen del padre la lleva a hombrearse y despreciar su propia condición femenina. Aún niña, intuye en la mujer un doble talón



de Aquiles: el sexo y la economía. De ahí que su norma de conducta a seguir sea la negación de ambos, y su meta la antípoda de lo femenino:

Yo era muy hombreada y siempre me gustó jugar a la guerra, a las pedradas, a la rayuela, al trompo, a las canicas, a la lucha, a las patadas, a puras cosas de hombres.

De las mujeres sólo acepta Jesusa aquéllas que no se doblegan ante el varón. Mujeres como Faustina, la rectora de la prisión en Tehuantepec, quien castiga bárbaramente a su hija Evarista por haber dado una cuchillada a Jesusa. La autora pone especial énfasis en hacer notar al lector que el instrumento usado por esta madre terrible para castigar a la hija estéril, y que abre las espaldas, es un viril de toro:

Cogió (doña Faustina) el chirrión, un viril de toro y ando yo en medio de las dos para que no la golpeara... Pero bien que la golpeó, porque el chirrión del toro se pone a secar, pero cuando lo mojan de tan correoso abre las partes del cuerpo.

Al sangriento ritual que inicia a Jesusa en los misterios de la vida sexual de la adolescencia sigue la lógica añoranza por la perdida infancia. El montaraz carácter de la protagonista se disuelve durante las horas de soledad de la noche; sobre su psicología todavía infantil, se desploman las ruinas de un complejo mundo de emociones cuya satisfacción intenta devorando frutas verdes en su cuarto. Elena Poniatovska, conocedora de los complicados laberintos descubiertos en la psicología femenina por el psicoanálisis, intercala en el hilo de la narración pequeñas aclaraciones para que el lector no se pierda y tome en sentido directo un lenguaje que con frecuencia se hace figurativo y simbólico:

Allá en Tehuantepec llegaban de las huertas las carretas de frutas; plátanos, mangos, guanábanas. A mí me gustaba mucho la fruta. Me gustaba y me gusta. Llevaba la fruta a mi cama y allí comía plátanos, chicozapotes, guayabas. Era de noche y como todavía no completaba yo, comía mangos verdes con sal y chile aunque me enchilara... Todas las noches sacaba fruta de las canastas y escogía las más grandes; las que me llenaran más pronto. Me las comía tirada en la cama. Dicen que el huérfano no tiene llenadero porque le falta la mano de madre que le de de comer y a mí siempre me dio guzquería.

La influencia del padre sobre Jesusa se debilita con la ausencia, particularmente durante la época en que la niña traspasa los umbrales de la adolescencia. Es una de las pocas ocasiones, tal vez la única, que la autora da a su personaje, una oportunidad para salvarse y reinventarse como mujer: Después de describir con crudo naturalismo la primera menstruación, Jesusa Palancares da del fenómeno fisiológico una versión poética de un gran candor lírico. El agua, que tiene a través de toda la novela un valor bautismal, en el citado episodio adquiere una nueva dimensión ritual de iniciación, oficiada ésta por un hombre joven, un aguador; pero el profundo significado del rito se le escapa a la joven doncella, precisamente por su calidad de huérfana, carente de quien la inicie en la vida sexual:

Al aguador se le hizo fácil llevarme una rama de rosas para despertarme. Me daba con ella en la cara y luego allí me dejaba. El se echaba el primer viaje a las cuatro de la mañana. Apenas si alcanzaba el barandal, se paraba abajo, por el lado donde asomaba la cabeza y colgaba mi pelo, y sentía yo las flores en la cara. Todos los días las cortó y seguro que las quitaba las espinas porque yo no sentía más que frescura. Despertaba yo y adivinaba en el reloj del Palacio que eran las cuatro de la mañana y trataba de verlo a él que se iba para el río entre sus dos burros a llevar sus ollas y luego cuando se me perdió de vista, pues yo todo el día andaba trayendo la rama de rosas.

Con el aguador, pierde Jesusa la oportunidad de reinventarse como mujer; no afloran y toman su cauce natural lo que en esos momentos son obscuras fuerzas instintivas. Esto hace que cuando el padre aparezca nuevamente en escena, la vida de la protagonista vuelva a caer dentro de la dominante órbita paterna. El fracaso sentimental no ha hecho más que acentuar el anhelo de emular al hombre y de participar como tal, activamente, en la historia nacional. Jesusa Palancares cae, como otras solderas, en el torbellino de la Revolución. Con fidelidad perruna sigue al padre defendiendo a dentelladas la idealizada imagen. Pero la guerra con su violencia arroja del pedestal al ídolo y deja al desnudo la cruda realidad escondida tras el espejismo de la infancia. Elena Poniatovska, al igual que María Luisa Mendoza, usa la agresiva sexualidad masculina como símbolo de valores culturales condicionadores de normas de conducta:

Allí (confiese la protagonista) me comencé a volver perra. No era que celara a mi papá, sino que yo no le quería. Lo quise mucho de chica, pero ya después de grande se dedicaba a las mujeres, y ¿para qué son semejantes visiones? Dicen que nosotras somos putas, pero ¿a poco los hombres no son putos, siempre con el animal de fuera a ver a quién se lo meten?

Con la Revolución entra Jesusa de lleno en el mundo masculino, mundo desprovisto de matices a la vez que lleno de violencia. Son inútiles sus esfuerzos por adueñarse de dicho mundo o por ser aceptada en él. Al desencanto primero sucede la injusticia. Del padre pasa Jesusa, sin amor, al tiránico dominio del esposo, quien fija ya definitivamente su carácter misógino. La noche de bodas la resume Jesusa lacónicamente:

Pedro me llevó a su casa. Allí me encerró y luego se fue a parrandear: Aquí te quedas me dijo— hata que se te bajen los humos.

Irreconciliables los dos mundos y ausente la afinidad espiritual, las relaciones sexuales se convierten en un servicio estipulado por el contrato matrimonial, parte éste de la mítica masculina:

Yo nunca me quité los pantalones, no más me los bajaba cuando él me ocupaba, pero que dijera yo me voy a acostar como en mi casa, me voy a desvestir porque me voy a cobijar, eso no, tenía que traer los pantalones puestos a la hora que tocaran.

De la vida con Pedro, Jesusa aprende a ver al hombre de cerca y al desnudo. Como buena descendiente de la rica tradición pícara, termina, después de innumerables hu-



millaciones, por ganarle en su propio juego. Victoria que, lejos de ayudarla, la deformará más, empujándola por la senda de la violencia.

> Pedro se volvió más bueno desde que lo balacié. Pero entonces yo fui la que me emperré. De por sí yo desde chica fui mala. Así nací, terrible, pero Pedro no me daba oportunidad. La bendita Revolución me ayudó a desenvolverme... Si yo no fuera mala me hubiera dejado de Pedro hasta que me matara. Pero hubo mi momento en que seguro Dios me dijo: Defiéndete —porque Dios dice: Ayúdate y yo te ayudaré.

Siguiendo la secuencia episódica de la picaresca, Elena Poniatovska cambia el marco ambiental de Jesusa Palancares. A la vida de soldadera sucede la sórdida vida urbana de las trabajadoras de fábricas y talleres. Si la Revolución hombrea a la protagonista hasta convertirla en terrible amazona, la ciudad absorbe en su tremendo estómago, la dota de un perfil psicológico monstruoso del que sistemáticamente se tiende a eliminar todo detalle ameno, todo cuanto implique ternura, amor o tenga relación alguna con el mundo tradicional trazado para la mujer:

> A mí los hombres no me hacen falta, ni me gustan, más bien me estorban, aunque no estén cerca de mí. ¡Ojalá y no nacieran! Pero esta vecindad está llena de criaturas, gritan tanto que no más me dan ganas de apretarles el pescuezo. Lo malo es que como en todas partes hay niños, no puedo acabar con ellos. Pero ganas no me faltan.

La admiración por el mundo del hombre lleva, pues, una doble contrapartida: por una parte, desprecio por la mujer y por todos los valores a ella adjudicados; por otra, odio al hombre de quien aquélla ha sido víctima. De ahí que Jesusa busque la modorra del vicio y la autodestrucción mediante el alcohol. Al igual que Adelina Anaya, una de las protagonistas de *La memoria de Amadís*, de Luisa Josefina Hernández, Jesusa Palancares se halla más cercana y cómoda con el hombre homosexual que con el macho tradicional. En el esquema general de la novela la homosexualidad aparece como símbolo de un compromiso cultural de un posible cambio de valores en una sociedad estrictamente masculina y patriarcal. En el homosexual Manuel el Robachicos ve Jesusa Palancares la enunciación de la fórmula para la armonía que ella, inconscientemente, ha buscado. En una desgarrada descripción, la autora muestra en forma de esperpéntica danza la interacción histórica del mundo masculino y femenino. El hombre y la mujer no actúan dentro de una espontaneidad, siguen, más bien, normas de conducta para ellos establecidas en el guion, independientemente de su realidad humana. Esta se revelará cuando el telón ponga fin al espectáculo y de lugar a la intimidad personal. Comentando su asociación con el homosexual Manuel el Robachicos, nos cuenta Jesusa:

> Hacíamos el baile apache que según entiendo yo en otro país fuera de aquí, es de mujer de calle; una trotona, yo así lo entiendo porque antes de salir al entablado Manuel me daba un monedero. El hombre quiere que la mujer le entregue el dinero y entonces, bailando, bailando, le jala los cabellos, la avienta, la estruja, la apachurra; le da sus cates y queda una toda desgreñada llena de moretones. Cuando al fin me tiraba al suelo, era un descanso.

Cuando la representación termina y la imagen del macho y la trotona se desvanece, Manuel y Jesusa, seres desvalidos por igual, solitarios e incompletos, buscan en ropas y disfraces la compañía de sus mundos complementarios. Ambos, hombre y mujer, viven un doble papel: durante la función representan lo exigido por las convenciones sociales. En su soledad viven el papel personal, sentido en propia carne. La autora ha reducido parte de las relaciones hombre-mujer a una caricatura que esclarece una situación mental nacional. Más allá de la escena y de lo que podría interpretarse como anormalidad sexual está el valor simbólico de la misma y la fórmula a la que la novelista parece conducir: la interacción íntima del mundo masculino y femenino; interacción que va más allá del libreto o del guion prefijado. Elena Poniatovska aclara esta problemática, siguiendo el hilo de la novela, cuando describe las tendencias homosexuales de ambos personajes:

> Era muy amante de los trapos como nosotras. Bordados de chaquira lentejuela, organdí, tafetán, canutillo y se desabrochaba re bien todo, nunca se le atoraba nada. El polvo, la loción, los chiqueadores... ¿y qué? si eso era su gusto. Yo me visto a veces de hombre y me encanta. No más que yo no puedo traer pantalones; en primer lugar por qué andar haciendo visiones, pero de gustarme, me gusta más ser hombre que mujer. Para todas las mujeres sería mejor ser hombre.

La vida de Jesusa Palancares se desenvuelve en un movimiento pendular que oscila de la admiración por un ideal al odio por la realidad que lo encarna. Odio en el que no establece residencia, pues vuelve al amor por el padre, a reconocer que tal vez hombre y mujer sean víctimas por igual de un guión que, escrito para ser representado en un tiempo y escenario determinados, resulta anacrónico y destructivo en el presente.

Elena Poniatovska termina la novela con la imagen del padre, glorificada ahora a la par de Jesucristo. Abiertamente confiesa la protagonista que el amor al padre ha sido el verdadero torcedor de su vida.

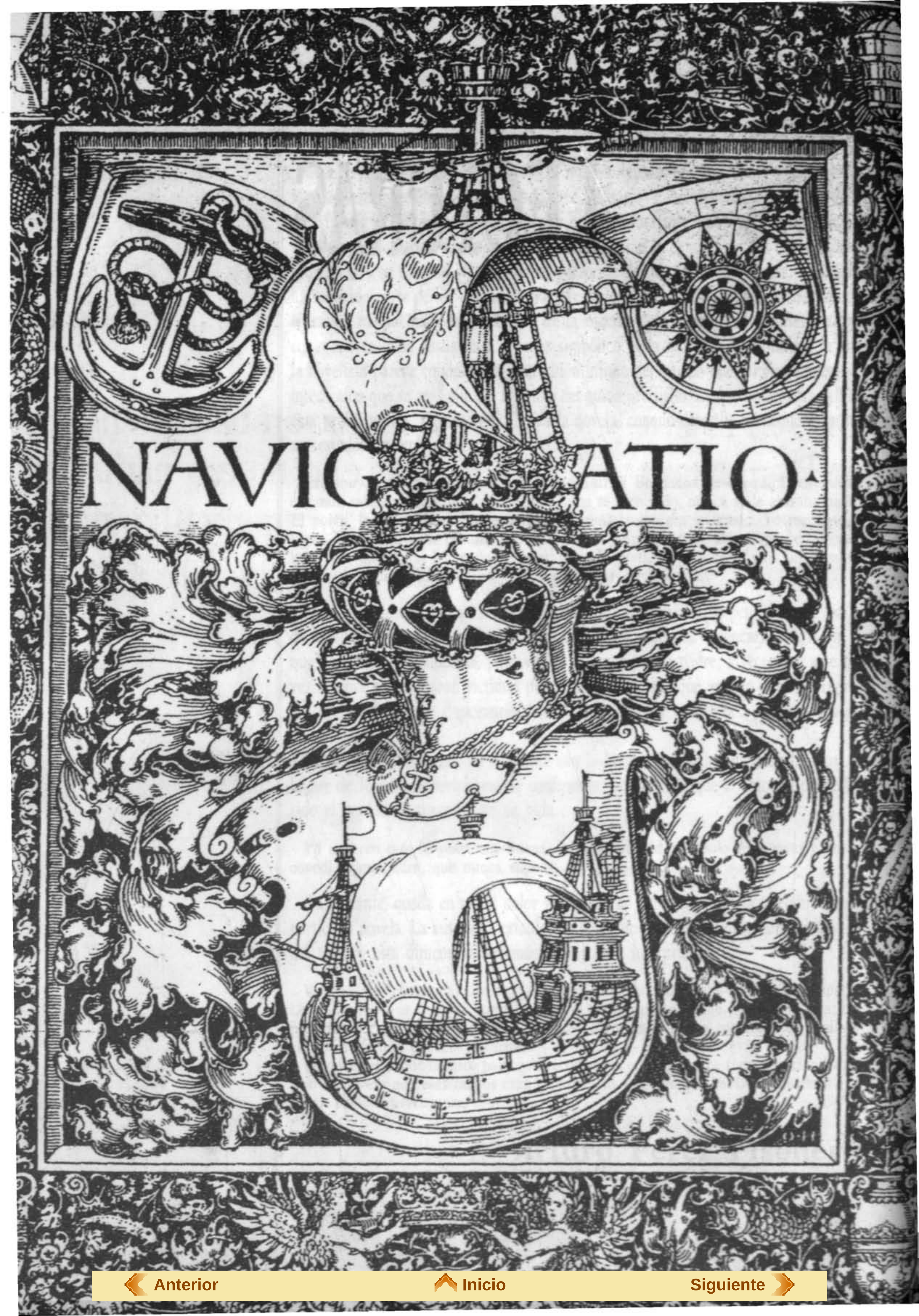
> Yo no creo que la gente sea buena, la mera verdad, no. Sólo Jesucristo y no lo conocí, y mi padre, que nunca supe si me quiso o no.

No obstante, queda en pie el dolor y la queja de Sebastiana, queja que abre como pórtico la novela. La autora ha establecido desde un principio la dimensión simbólica del texto y esta dimensión debemos seguir para interpretarlo:

> Vengo (dice Sebastiana) muy cansada, muy amolada con mi piel llena de desamparo. Les pido de favor que me curen porque el último parto se me canceró la criatura por dentro y por poco me muero. Ya estoy corrompida de mis entrañas: los médicos ya no creen que pueden salvarme...
>
> Entonces el Señor la miró para que reconociera que en la otra reencarnación había sido hombre y que esas manos eran de todas las mujeres que había infelizado y que ahora clamaban venganza.

Arturo Pérez Pisonero

LECTURAS


NAVIGATIO

América en los libros

La Habana

José Lezama Lima

Presentación de Gastón Baquero. Prólogo de José Prats Sariol

Verbum, Madrid, 1991, 232 págs.

Durante los años 1949 y 1950, por sugestión de Gastón Baquero, Lezama Lima escribió una columna cotidiana en el habanero *Diario de la Marina*. Se trata de un género y de un tipo de escritura poco afines, en apariencia, con la sensibilidad y la elocución del poeta cubano, pero que, por ello mismo, y bajo el consejo de «aliviar» dado por Baquero, ponen a prueba su habilidad de redactor.

Los más variados asuntos del trajín diario en la capital dan pie para que, a propósito de un personaje notorio, un paisaje o un tipo anónimo, la imaginación alegorizante y caprichosa de Lezama, ajustada por su quehacer verbal, se dispare hacia conclusiones inesperadas.

Quizá lo más notable de la serie sea el perfil que va diseñando en la relación materno-filial, incestuosa y estimulante, entre la ciudad y el escritor. Es algo abstracto, pero sensible, al mismo tiempo, esa cesación proustiana del presente que se congela en una memoria de materia —tacto, oído, sabor, olor— y que se transforma en perdurable fetiche artístico. José Cemí tendrá, años después, una similar vinculación con la madre Habana y con la madre Poesía.

Valga una breve muestra a propósito de la bailarina Alicia Márkova: «...hace perfecto su artificio... La soberanía de su arte le permite bailar lo mismo una muñeca de cuerda que una hoja saltante en el otoño... Fijas estructuras que se deshacen o reconstruyen, que comprueban su agilidad o se sumergen; modeladas estructuras cerradas como esculturas, como seguros vencimientos del espacio.»

Memorias. Diario

Pedro Henríquez Ureña

Introducción y notas de Enrique Zuleta Alvarez

Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1989, 226 págs.

En parte estas memorias fueron exhumadas por Alfredo Roggiano. Tal vez exista una continuación. En cualquier caso, Zuleta Alvarez ofrece los dos textos según la versión mecanografiada que posee una de las hijas del humanista dominicano. Comprenden la vida de don Pedro hasta su primer viaje a México, en los umbrales de la revolución (1911).

La evocación de la tierra natal, el ambiente de burguesía culta de su familia, los descubrimientos adolescentes, la lista de nutridas y deslumbradas lecturas, la afición musical y teatral del viajero, la Nueva York de los latinoamericanos modestos a principios de siglo y, sobre todo, los inicios del Ateneo mexicano, aparecen documentados minuciosamente por la prosa ya elegante, ceñida, tierna y ponderada de un muchacho prematuramente maduro.

La lectura de estas páginas ofrece varios atractivos, aparte de la amenidad del relato. Aporta observaciones testimoniales acerca de una educación intelectual marcada por Rodó, el antipositivismo y el humanismo americanista. Informa de la eterna relación entre amorosa y odiosa de los caribeños con los norteamericanos. Narra los comienzos de un movimiento intelectual (el ateneísmo mexicano) que cuenta entre los más sólidos del continente.

Todos los días vemos ediciones de diarios, autobiografías y epistolarios que se exhiben con la desnudez casi muda de la escritura original. Por fortuna, no es el caso de este libro, anotado con paciencia y erudición por Zuleta Alvarez, de modo que allí donde don Pedro da por supuesto algún dato, la nota pertinente ilumina la penumbra de nuestra ignorancia. La didáctica es la cortesía de los profesores.

Las razones de la libertad. Las plataformas de la UCR
Osvaldo Alvarez Guerrero
Lugar, Buenos Aires, 1990, 309 págs.

A pesar de existir desde 1890, la Unión Cívica Radical sólo explicitó por primera vez su doctrina en 1937, por medio de una plataforma electoral a la que siguieron otras, entre ellas una decisiva, la de 1946, producto de la renovación generacional y política de 1945. El autor, especializado en la filosofía krausista y su relación con la doctrina radical, observa que, tras el período personalista de Yrigoyen, adviene una época de reflexión que cristaliza en los documentos aquí reunidos y glosados.

El desarrollo de la UCR ha sido conflictivo. En sus principios se trató de un movimiento eticista y neorromántico, personalista en la línea de Yrigoyen y de un doctrinarismo liberal nacionalista en la línea de Alvear. En 1946 hubo sectores que se adhirieron a un frente de centroizquierda opuesto a Perón y otros reclamaron la autonomía o «intransigencia» de los radicales. En 1958 el partido se divide con la escisión del que sería presidente argentino, Arturo Frondizi. Actualmente, tras la experiencia de Raúl Alfonsín, el partido, reunificado aunque con tendencias internas visibles, retoma la evolución que Alvarez Guerrero describe en su estudio liminar.

Miscelánea documental indispensable para la historia política argentina, este volumen permite, además, tomar en cuenta la relatividad de las doctrinas radicales en el contexto latinoamericano: la revolución mexicana, los colorados uruguayos, el alesandrinismo chileno, los adecos de Venezuela, etc.

Cuentos
Horacio Quiroga
Edición de Leonor Fleming
Cátedra, Madrid, 1991, 364 págs.

Quiroga reunió varias excepciones. La más notoria, su altísima calidad de cuentista, que no tiembla ante la proximidad de sus congéneres, Poe, Maupassant o Conrad. Otra, la de encarnar un tipo de escritor norteamericano en un medio (el rioplatense) afecto a los modelos franceses. Se marchó a la frontera a vivir como un pionero, a coquetear con el primitivismo, el trabajo manual y el suicidio. Y de todo obtuvo algo intenso y patético.

Esta variedad quiroguiana aparece desmenuzada y razonada por los estudios de Fleming que preceden la antología. El último es el biográfico, y no es el menor acierto de la editora, ya que lo primero que tiene un escritor es obra, identidad fantástica, a veces algún milagro, como los santos, y, finalmente, tiene «vida», si es que la tiene.

Vemos a Quiroga fronterizo y *outsider*, buscador de límites, hombre urbano fascinado por la barbarie, cansado habitante de la cultura hipnotizado por el habla de los animales de fábula y la vida del troglodita, lector que busca un lugar sin lenguaje. La escritura, exorcismo de la civilización, le promete todo esto y allá va Quiroga. Fronteras y muertes lo acechan y Fleming describe este paisaje y estas poblaciones. En la tiniebla de la selva y de la escritura, unos ojos felinos resplandecen: es el misterio inefable, ajeno al escritor, o, tal vez, el significante.

Nunca está demás antologar a Quiroga, uno de los máximos cuentistas de nuestra lengua. En este caso, la aproximación crítica servirá tanto al especialista como al estudiante y aún al lector salvaje, que anda por la selva de la escritura en busca de un par de ojos felinos e incandescentes.

Amor portátil
Kalman Barsy
Alfaguara, Madrid, 1989, 247 págs.

Como tantos argentinos, Barsy nació fuera de su país (Hungría) y vive fuera de su país (Puerto Rico). En 1982 obtuvo el premio de la Casa de las Américas por un libro de relatos, *Del nacimiento de la isla de Borikén.*

En esta novela, que empieza insensiblemente en un medio norteamericano, Barsy intenta una doble mirada irónica sobre la civilización de consumo y el primitivismo latinoamericano. La fábula nos lleva a un país de los Andes donde unos hombrecitos de negocios deciden instalar una suerte de prostíbulo ambulante cuyas pupilas son muñecas hinchables. Así, el punto de vista rusoniano de los aborígenes, que atribuyen al establecimiento los más variados y hechiceriles caracteres, así como la pretensión de vender cualquier objeto fuera de contexto, satirizan



tanto la supuesta virginidad mental de los americanos del sur, como la también supuesta astucia vendedora de los especialistas en marketing.

Barsy nos propone un texto divertido y ligero, pero tras el cual advertimos la trágica realidad de dos mundos cercanos e impenetrables, que tanto se aproximan para devorarse como para ignorarse.

Rumbos y encrucijadas

Delfín Leocadio Garasa

Corregidor, Buenos Aires, 286 págs.

Tras una larga carrera docente, iniciada en 1943, y jalonada de trabajos académicos a contar de una tesis sobre Baltasar Gracián, el profesor Garasa recoge en estas páginas «la otra cara» de su trabajo como escritor: crónicas periodísticas, apuntes de viaje, lecturas radiales, algún estudio liminar. La variedad de los asuntos acredita una cultura nutrida y una avidez intelectual (mundana, en el sentido originario de la palabra: curiosidad por el mundo) que se ofrece como sugestión al lector para ser compartida: Gracián, un lento descubrimiento de París, luces y sombras de lo que fue alguna vez un país unido y soviético, los anarquistas Sacco y Vanzetti, convertidos en mito literario, el dandysmo, la inteligencia artificial, etc. Un repertorio que cabe definir como humanístico, sin paliativos.

Una reflexión sobre la ironía nos permite pensar que, para Garasa, como para Sócrates y los románticos alemanes, ironizar es una manera de conocer, para lo cual hace falta la duplicidad de Jano. La imagen evocadora con que se abre el libro nos da una clave decisiva. El joven estudiante Garasa sale de la Facultad porteña de Filosofía y Letras, habitado por las voces de Ortega, Waldo Frank, Ricardo Rojas o Amado Alonso. Marcha hacia la elegante calle Florida o hacia los turbios paisajes portuarios. Una imagen de la vida como este deambular a tres bandas, por lo menos. Y una imagen del conocimiento que se hace camino al andar, que plantea rumbos y halla encrucijadas, según define el nombre de esta miscelánea, autobiográfica como todas ellas y documento de una vida consagrada a andar y entender.

El peronismo en la narrativa argentina

Rodolfo A. Borello

Dovehouse Editions, Ottawa, 1991, 267 páginas.

A casi medio siglo de su gestación, el peronismo, inhumado por sus actuales gerentes en obediencia a las fuerzas de la historia, está ya en condiciones de ser examinado como un hecho concluso. Dos circunstancias paradójicas enmarcan, pues, al libro de Borello: que el presidente Menem (según dictamen de Alain Touraine) haya formalizado el acabamiento del peronismo y que este ensayo no se haya podido publicar en la Argentina.

¿Tiene entidad literaria el fenómeno peronista? Desde el punto de vista del *corpus*, Borello demuestra, con concienzuda documentación, que sí. Desde un ángulo ideológico, se trata de un conglomerado heterogéneo de intelectuales que intentan pensar a favor o en contra del peronismo. Las razones que llevan a Leopoldo Marechal y a Rodolfo Puiggrós a peronizarse nada tienen que ver entre sí. En sentido contrario, el cuestionamiento antiperonista de Héctor Murena disiente del de Andrés Rivera o David Viñas.

Borello clasifica los abordajes en categorías que responden a esta doble vertiente. Tenemos, de una parte, las novelas peronistas populistas y la visión, contradictoria, de un escritor católico y nacionalista *vieux jeu*, Manuel Gálvez. De otra parte, el peronismo es visto como una abominación pesadillesca por la «inteligencia» gorila, criticado y recuperado por la izquierda comunista, sometido a un intento de revisión documental por narradores como Sabato y Beatriz Guido y, por fin, entendido con alguna racionalidad objetiva, sociologizante, a partir de los escritores de la revista *Contorno*, el citado Viñas y Germán Rozenmacher.

El ciclo está cerrado en la historia cotidiana. Poco podemos decir acerca de si ocurrirá lo mismo en el imaginario de los argentinos.

De momento, la literatura dominante considera la historia concreta de su país como algo desdeñable y vulgar. La literatura tiene que ver con la «otra» vida. Pero nada permite profetizar su permanencia. En tanto, libros como el presente habilitan a dibujar una época que sirvió más para sorprender al pensamiento argentino que para hacerlo conocer. Un síntoma, analizado cumplida-

mente por Borello, de desencuentros entre la ideología y la historia.

Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura (1931-1970)

John King

Traducción de Juan José Utrilla

Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 268 págs.

La revista *Sur*, fundada y dirigida por Victoria Ocampo, ocupa un lugar central en el desarrollo literario rioplatense de los años treinta y cuarenta. Luego, su predicamento fue declinando y acabó con un gesto de autodisolución emanado de su propia directora. Entre sus colaboradores habituales figuraron buena parte de los más notorios escritores de América y Europa.

King, a través de una nutrida documentación escrita y oral, reconstruye la historia de *Sur* manteniendo algunas constantes ideológicas: su liberalismo apolítico y pluralista, su orientación a la constitución de una minoría dirigente, su defensa ideal de la libertad en un mundo de triunfante autoritarismo, su creencia neoclásica en una cultura de valores atemporales y perennes.

Desde luego, los avatares históricos ponen en cuestión este programa y sus vicisitudes en un mundo hostil, tanto en el marco mundial como local, son detalladas por King. Asistimos, paralelamente, a la fractura del grupo inicial, a la tarea editorial de la revista como editora de libros, a su labor de traducción y difusionismo cultural y a la peculiar psicología de Victoria Ocampo en su múltiple y contradictoria identidad de mujer e intelectual, de dama burguesa y frecuentadora de medios culturales, de su liberalismo y autoritarismo propios e íntimos.

Los estudiosos de la literatura argentina pueden acudir al libro en busca de noticias contrastadas y depuradas, y los que se orienten hacia la historia general de la cultura latinoamericana podrán encontrar las líneas de fuerza que operaron en la época, pasadas por el peculiar filtro porteño de *Sur*.

Ceremonias del alba

Carlos Fuentes

Mondadori, Madrid, 1991, 122 págs.

En 1968, en un mundo impregnado de sugestiones revolucionarias y al calor de la matanza de Tlatelolco, Carlos Fuentes redactó la primera versión de este texto teatral, *Todos los gatos son pardos*. A través de representaciones y traducciones se alcanza la presente redacción, que puede considerarse definitiva.

Situada en los días de la conquista cortesiana, en México, la acción enfrenta, según palabras del autor, la tragedia avasallada por la historia (Moctezuma) y la historia contaminada por la tragedia, o sea: los vencedores y los vencidos, Cortés como hombre de la civilización europea y Quetzalcóatl como su doble mítico en el mundo azteca. La síntesis es, por momentos, la Malinche: no hay tragedia personal sin historia general, no hay historia humana sin trágica excepción personal.

Una vez más un escritor mexicano se enfrenta con el tan latinoamericano asunto de los orígenes centrado en un acto de violencia militar y sexual que ha de convertirse en un drama de amor. El hijo de Cortés y Malinche, el hijo de la tragedia y de la historia, será el primer mexicano, el primer mestizo, un sujeto aindiado que recuerda la cultura de sus ancestros indígenas utilizando la lengua de Castilla.

Fuentes intenta reproducir un esquema trágico impregnado de historicidad, como lo ensayaron los dramaturgos griegos clásicos y los del barroco inglés. Una vez más, la herencia cultural europea sube al tinglado de la pirámide sacrificial.

Dos educaciones: Las buenas conciencias y Zona sagrada

Carlos Fuentes

Mondadori, Madrid, 1991, 323 págs.

En la serie de la obra ordenada de Fuentes, toca el turno a estas dos novelas relativamente breves del escritor mexicano, que datan, respectivamente, de 1959 y 1967. Se advierte que el tiempo intermedio influye en la opción técnica, pues mientras la primera es una saga guanajuatina que invoca el modelo obvio de Balzac y el no tan obvio de Galdós, la segunda es una fábula intimista que narra, con lujo de detalles coloquiales, la relación mimética entre una diva del cine azteca (tal vez María Félix) y su hijo.

En un caso, Fuentes inscribe su trabajo entre las grandes alegorías sociales del México que se encamina desde el

porfiriato a la Revolución y, luego, hace un balance de todo su tumultuoso pasado *(La muerte de Artemio Cruz, La región más transparente).* En el otro hay una visión irónica y autocomplaciente, todo por junto, de la *café society* cosmopolita, no exenta de las tentaciones de un exquisito mal gusto. Es el mundo de *Orquídeas a la luz de la luna.*

Vista a la distancia, esta mutante época de Fuentes ofrece distintos matices de un acercamiento imposible al realismo. En un caso, por la presentación de prototipos sociales retratados con modelos pictóricos, según el recetario del siglo XIX. En el otro, porque el punto de partida es una suerte de costumbrismo de alta burguesía, donde también se advierte la tipificación social: diva del cine, criados favoritos, hijos malcriados, domésticos sin rango, hasta perros de raza y chulos.

La obra de Fuentes es ya bastante extensa como para trazar panoramas, zonas, etapas y empezar a sumar y restar con miras a un balance provisorio.

B.M.

Air born/Hijos del aire
Octavio Paz/Charles Tomlinson
Prólogo de Andrés Sánchez Robayna
Biblioteca Ambit, Barcelona, 1991.

En Gloucestershire nació la idea de un poema en colaboración. Tomlinson ya había colaborado con Paz en 1969, junto con otros dos poetas —Jacques Roubaud y Edoardo Sanguineti— en el primer *Renga* occidental. Entonces la serie de sonetos fueron realizadas en un hotel de París, con los poetas en un mismo espacio; ahora, reducida la experiencia, estos ocho sonetos han sido escritos por vía aérea. El resultado es sorprendente. Fijaron el tema: «casa», «día». ¿Casa del ser, como sugiere Sánchez Robayna recordándonos la definición del lenguaje heideggeriana? Tal vez, pero quizá sea más apropiado casa de la presencia.

La labor que los poetas llevan a cabo no sólo es la escritura conjunta —salvo dos de los sonetos, escritos por cada uno de ellos— sino también la traducción de la labor del otro. Poemas a dos voces. Lo uno que es dos (y, por lo tanto, plural), el dos —lo plural—, uno: la casa, la palabra. Por otro lado es, también, una labor que tienen que ver con la noción de autoría poética, la traducción. El resultado no es un poema en dos lenguas (el inglés y el español), sino dos poemas. Experiencias, casas, días traducidos. Tomlinson y Paz parecen señalar a la analogía entre experiencia personal y poesía: ambas son realidades únicas, quizás intransferibles, salvo que pueden ser traducidas. Gracias a esta tarea de la imaginación poética, vamos del uno al otro, de lo uno a lo otro en una continua afirmación de algo que, siendo propio, arroja su significación más allá de lo meramente individual.

El libro contiene un inteligente y documentado prólogo del poeta y ensayista Andrés Sánchez Robayna, además de un par de notas de los propios autores. Se cierra, como apéndice, con un poema de Tomlinson sobre un *collage* de Marie José Paz (uno de estos *collages* de la artista francesa ilustra la portada del libro). ¿Qué significa dentro de esta unidad de experiencia que los dos poetas se han propuesto? Tal vez la explicación esté en la noción de *collage* mismo: fragmentos de cosas hechas que el artista transforma en *otra* obra. ¿No es lo mismo que la labor del poeta? ¿No le preexisten las palabras que él transforma en la unidad del poema en *otra* cosa? Ni las imágenes del colagista ni las palabras del poeta le pertenecen totalmente, son ambas hijas del aire o del consumo urbano. La imagen y la palabra usadas, se convierten en novedad, en puertas y ventanas para entrar en la casa. Para salir al mundo.

La invención y la trama
Adolfo Bioy Casares
Edición de Marcelo Pichón Rivière
Tusquets editores, Barcelona, 1991

Esta obra recoge los siguientes libros de Bioy Casares: *La invención de Morel, La trama celeste, El sueño de los héroes, Dormir al sol, Relatos del fauno, Guirnalda con amores, Diario y fantasía,* y otros escritos autobiográficos. Es, pues, una interesante antología de uno de los mayores cuentistas latinoamericanos.

Bioy, tal vez por esa preocupación que subyace en su obra sobre qué es el otro o qué pueda ser, ha dado a sus libros una gran articulación combinatoria. Combi

nar es situar al ser en la posibilidad de ser, es enfrentarlo a lo otro, a lo diverso y no a lo uno: el cuentista y el lector entendidos como alguien que juega, que busca posibilidades. Pero no es un juego o un arte combinatorio entregado a todas las posibilidades que, finalmente, desembocarían en el absurdo: posibilidades y sentido desembocarían sin terminar, en el infinito. No, Bioy sabe que hay fuerzas de atracción y que la compasión y el amor son dos grandes motores de búsqueda, también de reconciliación. No buscan al azar, sino en el azar: buscan lo que ya de alguna forma llevan dentro. Machado lo hubiera llamado, quizás, el complementario, el otro irreductible. Bioy nos enseña, sin decirlo del todo, a relacionarnos y a vivir al otro como una posibilidad de nosotros mismos. El juego de lo posible es el juego de la imaginación y provoca al lector a salir de sí mismo, pero no para enajenarse en el caos de lo posible (tema un tanto borgiano), sino para hallarse en el verdadero fundamento de la condición humana. Imaginar es revelar lo originario; fantasear es inventar lo aleatorio. Bioy Casares es un escritor de la primera estirpe, como cualquier lector puede ver en este complejo y rico volumen que recoge parte de sus mejores escritos.

J.M.

El amigo de Baudelaire
Andrés Rivera
Alfaguara, Buenos Aires, 1991

Hace ya cierto tiempo que vengo siguiendo con creciente interés la trayectoria del narrador argentino Andrés Rivera, nacido en Buenos Aires en 1928. Entiendo que, ligado en sus comienzos con aquel trágico malentendido que consistió en denominar como «realismo socialista» a una estética que terminó siendo regimentada desde el poder absoluto, supo desprenderse de ellos —por propia deriva de su ser— mucho antes de que ciertos resonantes acontecimientos internacionales, como la caída del Muro de Berlín, pusieran de moda el hacerlo. Pero, a diferencia de aquellos oficialistas de ayer que hoy se proclaman conversos sin sentirse obligados a los imprescindibles análisis intelectuales de su propia transición, Andrés Rivera supo abandonar el dogmatismo sin renunciar a las profundas razones humanistas que habían sustentado sus primeras convicciones. Desnudo ante la historia, entonces, y de algún modo aprisionado por la historia, como todos, pero a sabiendas, este autor se constituyó en uno de los pocos casos (probablemente, no sólo locales) de aquellos que, habiendo renegado saludablemente de la barbarie stalinista, no renunciaba tampoco a admitir ineludiblemente como vivas las injusticias que habían motivado tantos sueños seculares de transformación social.

Pero, lo que es más importante, tratándose de literatura, es que esa peculiaridad se manifestó también en su escritura. Sus obras —de las que recuerdo haber leído casi apasionadamente *Nada que perder*[1] y *Apuestas*[2], por ejemplo— se fueron haciendo cada vez más precisas, más nítidas, más delicadamente feroces. Concentrados en pocas páginas, sabiamente ajenos a las seudomodas que suelen recorrer ciertos cenáculos, atentos ineludiblemente a lo esencial (en sonido y sentido), sus textos se iban haciendo, como dije, cada vez más breves y contundentes. No es casual que, encarándome yo mismo con la poesía, un tratamiento de la escritura como el suyo —que se alejaba paulatina, pero aceleradamente, de las ya por suerte cada vez menos acentuadas fronteras entre los géneros—, como dije me tocara especialmente.

En la breve *nouvelle* que acaba de publicar[3], y siempre a mi modesto entender, me parece que dicha tendencia a la vez se acentúa y se amplifica. Si el contacto con la historia local (en este caso a través de la supuesta pero emblemática autobiografía de un quizás harto típico representante de la tradicional clase dirigente argentina de fines del siglo pasado, insólitamente capaz no sólo de percibir, sino también de pretender emular la trascendencia de Baudelaire) sigue siendo central, aquí se diversifica y se potencia como en un túnel del tiempo porque —no sólo como metáfora— en estas páginas el pasado se vuelve literalmente el presente, y el personaje

[1] *Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, 143 páginas (N. del A.)*

[2] *Editorial Per Abbat, Buenos Aires, 1986, 79 páginas (N. del A.)*

[3] *El amigo de Baudelaire, de Andrés Rivera. Ediciones Alfaguara, col. Literaturas, Buenos Aires, 1991, 91 páginas. (N. del A.)*

(de algún modo lejano como pretendía Macedonio Fernández) se vuelve también aquí literalmente el narrador.

Ahora ya abiertamente implicado en su escritura, dueño de una potencia verbal a la vez madura y certera que puede por lo tanto permitirse ser puntual sin renunciar a su legítimo temblor, tan contagioso, Andrés Rivera continúa cumpliendo en *El amigo de Baudelaire* la titánica labor de ser, al mismo tiempo, un auténtico representante de lo que se llamaba una vanguardia mientras nos reintegra —en medio de tantas trabajosas elucubraciones digamos posmodernas— el añorado sabor de la añeja, fecunda, sabrosa y mejor literatura.

No es sorprendente, además, que este libro sordamente apasionado y sin embargo nada maniqueo, donde ronda entre otras imágenes no menos diferentes la sombra insoslayable de un Sarmiento al mismo tiempo creador y represor, pero nunca indiferente, nos traiga de inmediato resonancias de aquellas primicias de nuestras letras argentinas que, como *El matadero*, el *Facundo*, el *Martín Fierro* y la *Excursión a los indios ranqueles*, más allá de una evidente y comprometida intención de intervenir e influir en la historia de su patria, dejaron que el lenguaje se posesionara de ellos hasta convertirse, por encima de las estructuras y las formas, que la mayor parte de las veces infringieron, no sólo en auténticos libros políticos sino también en obras fundacionales de la literatura argentina.

Teorías

Macedonio Fernández

Corregidor, Buenos Aires, 1991

Como suele ocurrir, creo que ineludiblemente, mi percepción de Macedonio Fernández fue transformándose con el paso del tiempo. Comencé intuyéndolo como un humorista tan irreverente como sutil, de aguda inteligencia, cosa que me lo volvía una figura absolutamente inusitada en el por lo general domesticado panorama de la vida literaria argentina. Me bastó descubrir, en mis años mozos, aquella prácticamente inhallable antología lírica suya de 1953 (¡editada en México y prologada por un paraguayo!) para descubrir que era, hondamente, no sólo uno de nuestros mejores, sino también un gran poeta de la lengua, aunque nunca hubiera recaído en la tentación de publicar eso que suele denominarse todavía «un libro de poemas». Enfrentado luego con su desasimiento ante la pretensión de «construir una obra», a su envidiable indiferencia por la elucubración inacabable, a su metafísica instantánea y prácticamente gestual —parangonable a mi modesto entender con la de un maestro zen—, me animé a calificarlo (para tratar de transmitir alguna claridad a su respecto) de algo así como un presocrático, porque en él los auténticos fuegos de la verdad y de la belleza no se habían profesionalizado, no ardían por separado, sino que resplandecían en una sola y perdurable llama.

A medida que se sucede esta bienvenida recopilación de sus Obras bautizadas Completas —denominación que no habría podido dejar de hacer sonreír a alguien que, como él, se negaba no sólo rotundamente a publicar, sino a concluir, y que, precisamente, convirtió en paradigma ético-estético su concepto de *una novela que comienza*, eternamente prologada—, que entiendo es felizmente orientada por su hijo, Adolfo de Obieta, Macedonio no deja, sin embargo, de sorprendernos. Porque también en el volumen recientemente aparecido[1] los papeles concienzudamente comenzados, y casi todos correspondientes a una primera etapa, si bien son en algún momento abandonados (no sólo en el sentido de Valéry, sino en el literal de Saint-John Perse, capaz de «olvidar» sus originales al verse obligado a abandonar París ante el avance nazi), y retomados luego esporádicamente, pero por mucho menos tiempo, sólo tras reiteradas insistencias, es realmente verdad que aquí nos encontramos con suficientes cuerpos de teoría.

Que el enfoque de estas elaboraciones sea absolutamente personal cuando no francamente inusitado, inclusive para aquellos tiempos, no puede, en cambio, causar extrañeza. Hay aquí una bellamente rotulada *Crítica del Dolor* —alrededor de 1908— que prefiere la Higiene a la Terapéutica y no presta demasiada confianza a los diplomas universitarios. Hay también una *Teoría del Estado* (entre 1918 y 1920) que sólo muy apresurada cuando no superficialmente podría ser relacionada con cierto actual seudoliberalismo al uso no sólo en Argentina

[1] Teorías, *de Macedonio Fernández. (Ediciones Corregidor, col.* Obras Completas, *vol. III, Buenos Aires, 1991, 314 páginas.) [N. del A.]*

—apenas preocupado por la libertad cuando ella afecta a los grandes capitales— y que, en cambio, bien puede ser genealógicamente ligada —por ejemplo, cuando dice: «Cómo contener la vulgar y abundante furia de Mandar y la ídem, ídem furia de Apropiación», o igualmente: «Pero lo más importante de todo es el saber Gobernar poco, pues no hay que perder la esperanza de que alguna vez Nadie Gobierne»— con su aceptada condición de «anarquista spenceriano y místico». Para no hablar de sus hondas y legítimas inquietudes metafísicas, de tan largo aliento, o sus originalísimas concepciones sobre el arte (alrededor de 1927) que, en algún momento —cosa que resultaría tan sorprendente quizá para unos como para otros— imagino como evidentemente premonitoria («Mi tesis, digo nuevamente, es el Arte sin asunto») de lo que sería durante la década de los cuarenta la irrupción en la Argentina de nuestro vanguardista movimiento de «arte concreto-invención». Y sin olvidar su lucidez extrema con respecto a la poesía: «Destinada a responder a la profunda consulta del alma, el pedido de invención y compañía, ha contestado con las miserias del recitado...».

Pero lo importante es reiterar su absoluta falta de dogmatismo, su innata prevención incluso contra cualquier propio atisbo de afirmación tajante y, finalmente, su no menos orgánica grandeza —como vimos, a la vez, indisolublemente, tan humana como estética— que le lleva a afirmar, magníficamente, con voz que todavía debería resonar entre nosotros: «El que hoy quiera cosas chicas es hombre muerto».

La liebre

César Aira

Emecé, col. Escritores Argentinos, Buenos Aires, 1991, 252 páginas

Mi temprana devoción por el *western* me llevó a imaginar, desde muy joven que, como lógica descendencia de filmes tan merecidamente imborrables como *Pampa bárbara* y también *El último perro*, nuestro cine argentino no dejaría de explorar ampliamente ese momento clave de nuestra historia que son los entreveros de frontera con el indio. Ambito de conflictos crudamente reales, pero también vasto espacio de algún modo mitológico, no es casual que el tema del desierto y sus legítimos habitantes originales (desdeñado por nuestra pantalla) haya sido fundacional en la literatura argentina. Desde *La cautiva* bautismal de Echeverría hasta esas cumbres que son la *Excursión a los ranqueles* de Mansilla y, en buena medida, el mismísimo *Martín Fierro*, pasando por vívidos documentos como *La guerra al malón* del comandante Prado, la cuestión y su planteamiento, por no decir su irrupción prácticamente orgánica, resultan directamente constitutivos en nuestras letras.

Claro que —como era probablemente inevitable por entonces— el enfoque tendió a ser por lo general no sólo presuntamente realista en lo histórico, sino también sensiblemente maniqueo y, por lo tanto, ineludiblemente polémico cuando no abiertamente político y hasta panfletario. Sólo en los últimos tiempos, entiendo que por suerte, el asunto ha comenzado a ser percibido asimismo entre nosotros con su rica variedad de matices y posibilidades, con su insoslayable y sugestivo pluralismo de cosmovisiones. Un buen antecedente de dicho cambio de actitud es sin duda *El ejército de ceniza* (1986), a mi modesto entender uno de los mejores textos del incansable José Pablo Feinmann, donde se pone el acento más bien en la plasticidad simbólica y hasta metafísica de una errancia sin destino aparente y, por lo tanto, sin sentido.

Pero ahora es otro argentino, César Aira (nacido en la bonaerense Coronel Pringles en 1949) quien, desde esta octava novela suya, vuelve a enfocar con nítida originalidad, el mítico tema de lo que se dio en mal llamar —no por azar, ni ingenuamente, me temo—, «conquista del desierto». Y lo hace, circunstancia que no implica poco mérito, desde lo esencial de una auténtica creatividad literaria, es decir, desde su lenguaje («El busca la velocidad, la velocidad a cualquier precio, por eso recurre a lo imaginario, que es velocidad pura, oscilación de aceleraciones, frente al ritmo fijo de la lengua»). Es desde su lenguaje, pulido y firme, desde la inteligencia que implica y desde una innata capacidad narrativa, de verdadero escritor de raza, que Aira nos introduce aquí en su personalísima visión de ese dominio tan fantástico como crudamente real y, en consecuencia, sin embargo, hondamente significativo, que es nuestro *far west* argentino del siglo pasado.

Si la obra se abre con algunas páginas memorables alrededor de un Rosas inesperadamente cotidiano y car-

nal, también nos deslumbra cada tanto, aquí y allá, discretamente pero cada vez con mayor precisión, con una irrefutable, límpida y profunda percepción de la naturaleza en estado de desierto (es decir, en plena libertad), que resulta no sólo inusitadamente bella, sino también claramente original en nuestra narrativa ahora por lo general abrumadoramente urbana.

No falta aquí ningún elemento fundamental para el asunto y, no obstante, todos ellos se encuentran aparentemente trastocados y a la vez velados por el humor levísimo aunque, me parece, para nada en un mero afán indignamente posmoderno de apenas parodia o ironía infecunda, sino en realidad para acentuar oscura, inconscientemente quizá, sus valores ineludiblemente significativos (aún para nuestra época).

Indios que se comportan con ceremoniosa etiqueta o mientras toman el té se expresan con meridiana naturalidad sobre intrincados problemas filosóficos cuando no directamente pitagóricos, sin dejar de degollarse o de untarse el cuerpo de grasa con fruición, conviven aquí con viajeros ingleses capaces de dominar y de concatenar como experimentados semiólogos todas las lenguas de nuestras federaciones imperiales aborígenes y a la vez de volverse, igualmente, auténticos salvajes. Y no se vaya a creer que se trata simplemente de una enésima recaída en el socorrido fenómeno del doble-antípoda, aunque algo de eso subyace, por cierto, en estas páginas.

Sutil y desmedida, inquietante y placentera, la lectura de esta sin duda brillante novela de César Aira constituye un delicado y nutritivo manjar en el panorama de la escritura argentina actual. Con fluir medido y de andadura cuasi natural, con el paradigmático ritmo de la respiración, una trama en gran medida subyugante —tan complicada como simple, entre otras cosas por las fértiles implicancias digamos geométricas— nos descubre asumiendo detalles inverosímiles como parte de una realidad concreta que, si es casi cabalmente un logrado hecho literario, también nos acarrea desde la mencionada percepción más que lírica de nuestra naturaleza en estado virgen hasta las dimensiones más insólitas de una perspectiva simbólica dispuesta a trazar fecundas líneas imaginarias sobre la superficie desnuda de las pampas. Sin dejar de aludir asimismo, de una extraña manera, en forma casi oculta, a algunos síntomas que entreveo como muy profundos, raigales diría de nuestra constitución como identidad nacional en permanente digestión.

Después de todo, ¿qué sigue siendo ese cada vez en forma más creciente despoblado interior de nuestra Argentina, el supuesto desierto que habríamos conquistado hace más de un siglo, sino un vasto escenario tantas veces desmedido donde pueden alcanzar a coincidir (y conmovernos) los más imborrables fenómenos y bellezas naturales junto con los más increíbles abismos político-sociales —capaces de ofender nuestra sensiblidad y nuestra dignidad— pero que, a la vez, y en el mismo continuo (por citar un término que reitera gustoso el autor) es capaz de suscitarnos asimismo inquietudes no sólo auténticamente intelectuales y/o estéticas cuando no directa y limpiamente metafísicas?

El País del carnaval

Jorge Amado

Losada, col. Novelistas de Nuestra Epoca, Buenos Aires, 1991, 161 páginas.

Cuando alguien está a un tris de cumplir ochenta espléndidos años (el autor nació en Bahía en 1912), y es dueño de una obra literaria no sólo monumental, sino también ampliamente difundida en muchas otras lenguas, que se decidan a lanzar de improviso su primera obra puede constituirse en un riesgoso intento de cuasi arqueología, cuando no resultar una catastrófica tabla de comparación.

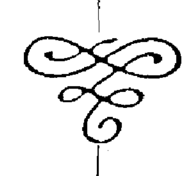
Pero, por suerte, no es el caso. Aunque —curiosamente— quizá la correcta traducción a nuestro idioma de Estela dos Santos lo atempere un poco, el genio parlanchinamente popular y dignamente local que convirtió en reiterada tentación para muchos miles de lectores a la sabrosa escritura de Jorge Amado, ya destella aquí con cierto brillo propio. Aunque Bahía, la insondable y maravillosa Roma negra, no es aún el universo en que se iba a ir convirtiendo a medida que avanzaban los libros, ya se la siente aquí comenzar a erguirse como un vivaz telón de fondo a través de estos personajes harto brasileños que existen (como debe ser) por su lenguaje, y cuyo fraseo transmite casi instantáneamente su identidad nacional.

En el cosmos auténtica y ricamente mestizo que es Brasil, cuya exhuberante riqueza de paisaje y de cultura se compagina magníficamente con la espontánea autenticidad de su pueblo, Jorge Amado se inscribe sin dificultad en esa pujante sucesión de escritores capaces de amar y expresar a los suyos, sin retóricas ni meras descripciones. La misma literatura brasileña que llegó a su culminación con esa cumbre que es la palabra de João Guimaraes Rosa, o con creadores del nivel de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Clarice Lispector o João Cabral de Melo Neto, por citar sólo algunas de tantas personalidades diferentes y originalísimas, consigue con este Jorge Amado el doble milagro de ser estéticamente lograda y de alcanzar vastas masas de audiencia.

Como en aquella memorable *ópera prima* de Federico Fellini, la inolvidable y lograda *I vitelloni* —que conocimos en la Argentina como *Los inútiles*—, esta primicia de Jorge Amado se convierte, asimismo, en un *Bildungsroman*, una auténtica novela de iniciación. Culminada por su autor en Río de Janeiro hacia 1930, aquí también se introduce a un representativo grupo de jóvenes casi intelectuales, cuya preocupación primordial es encontrar «el sentido de la vida», pero por detrás de los cuales va conformándose también, por primera vez, esa visión a la vez entrañable y crítica de su amado Brasil que Jorge Amado iba a seguir erigiendo en su obra venidera. Esa visión (ácida por amante) que le permite denominarlo, desde el título para nada eufemísticamente como «el País del Carnaval» y, a la vez, lanzar definiciones tan tajantes como ésta: «El Brasil siguió siendo el mismo. Ni mejoró, ni empeoró. Feliz Brasil que no se preocupa de problemas, no piensa y apenas sueña en ser, en un futuro muy cercano, *el primer País del Mundo*».

Para nosotros, los argentinos, nos guste o no cada vez más latinoamericanos, que también escuchamos hablar alguna vez de «Argentina potencia» y de «el granero del mundo», este libro reserva aún otras sorpresas. En primer lugar, que la virginidad constituyese en aquellos tiempos —claro que hace más de seis décadas— un requisito tan ineludible como para quebrar trágicamente un verdadero amor. Y también que, en forma concomitante con tantos virus enfermizamente belicistas que, con seudo-excusas geopolíticas, desarrollaron entre nosotros ciertos círculos, allá también se pudiera dar como lugar común, al menos por aquel entonces, y no una sino dos veces consecutivas, el mal agüero de «Cuando estalle la guerra con la Argentina...».

R.A.



Los libros en Europa

Historia del Partido Socialista Obrero Español
Richard Gillespie
Traducción de Fernando Santos Fontenla
Alianza, Madrid, 1991, 525 páginas

La historia del PSOE ha sido abordada, normalmente, por gente vinculada a su militancia o por personajes políticos que han dejado testimonios y memorias. Los años transcurridos desde su fundación —un siglo largo— permiten encararla con robustez documental, periodización precisa y enfoques críticos.

La obra de Gillespie destaca, ante todo, por el torrente informativo que da la impresión de ser exhaustivo. Comprende libros, cartas, periodismo y más de sesenta entrevistas personales. Divide la historia del PSOE en un período que va hasta la guerra civil, otro que engloba la dispersión de los exilios interior y exterior, y que acaba con el proceso de renovación abierto en Suresnes en 1972, para esbozar, finalmente, un cuadro de la política gubernamental implementada desde 1982.

La mayor parte del libro está dedicada al exilio, lo cual puede indicar que es el tema que más interesa a Gillespie, o sobre el cual ha acumulado mayor información, pero también señala sus preferencias ideológicas. Gillespie ve más al PSOE como un partido de oposición, que cuestiona radicalmente al régimen capitalista, que enfrenta al franquismo para aniquilarlo y que desata, en su interior, las clásicas polémicas teóricas de la izquierda: prietistas, caballeristas, besteiristas, etc.

Leídas a la distancia, estas discusiones tienen un aire vetusto y enternecedor. El referente que manejan (el fin abrupto y cercano del capitalismo) no existe, ni existió nunca. Era, tal vez, el «fantasma que recorre Europa» y que anunciaron Marx y Engels en 1848.

A partir de la transición democrática, se plantean a los socialistas dos grandes opciones: ser un partido militante e ideológico, con unos cuadros muy activos y una custodia férvida de la «buena» doctrina, o encarar la conquista del poder, para, valga la redundancia, poder transformar la sociedad.

La tesis de Gillespie es que el PSOE ha optado por el electoralismo y ello constituye un giro a la derecha. Se ha llenado de funcionarios públicos, de antiguos militantes católicos y abandonado sus posturas obreristas y feministas. En suma: se ha modernizado. Comprueba Gillespie, una vez más, lo antiguas que se han quedado las posiciones dogmáticas y doctrinaristas.

El libro tiene la suficiente consistencia documental y está desarrollado con la suficiente maestría expositiva como para servir de estado de la cuestión y de revisión crítica en el doble sentido de la lectura: la crítica de lo que los socialistas han hecho y dejado de hacer, y la crítica de sus críticos.

El proyecto de Gramsci
Rafael Díaz-Salazar
Prólogo de Francisco Fernández Buey
Anthropos, Barcelona, 1991, 510 páginas

En el centenario del filósofo marxista italiano Antonio Gramsci, es legítimo hacer balances. Uno de ellos, el que aborda nuestro autor, consiste en examinar con minucia de especialista y buen orden de didacta, todo lo que Gramsci escribió en torno a la cuestión religiosa, poniendo cada cosa en su sitio, a partir de la escritura, normalmente fragmentaria, del estudiado: cuadernos de la cárcel, documentos, artículos.

Gramsci era un croceano de izquierda, que concebía al marxismo como una filosofía de la praxis inmanente a la historia y radicalmente revolucionaria. Por lo tanto, la religión se le aparecía como una de las tantas ideologías basadas en la dominación social de unos grupos sobre otros.

Pero, hay la praxis que se moviliza por un estímulo a la acción, el cual es, precisamente, la fe. De tal modo, cualquier crítica radical a la religión acaba admitiendo un elemento religioso en toda práctica política.

Esta es la paradoja que anima al texto y que preocupa al prologuista, el cual propone, como salida a la crisis del pensamiento marxista actual, una convergencia con la religión en su forma liberacionista, desandando el camino de la utopía a la ciencia que había trazado Marx y condenando al mal social con todos los lenguajes redentoristas posibles a la vez.

El libro se sitúa en un tema acuciante y en una zona difícil de transitar para el pensamiento revolucionario, el cual se debate entre la inmanencia de la historia y la trascendencia de la revolución. De tal modo, su utilidad es doble: saber de Gramsci y saber de su destino en un mundo que lo contempla centenario.

Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad moderna

Carlos Thiebaut

Visor, Madrid, 1991, 219 páginas

El uso de la palabra, y más estrictamente, de las palabras que nombran (sustantivos: atributivos, descubridores o denunciadores de sustancia) es una herramienta privilegiada del señorío humano sobre el mundo. Libera al hombre de su servidumbre ante el caos de lo real. Pero, también, pone en sus manos un yugo que lo somete y le permite someter a los demás. En esta encrucijada trágica y gloriosa de la cultura se pone Thiebaut a discurrir acerca del ambiguo uso de las palabras, en tanto son la vía privilegiada de constitución y coartación de la subjetividad.

A partir de esta esquina de nuestra historia intelectual, se proyecta en dos direcciones: la historia, en tanto tesoro de nombres que repiten, tachan o deforman a otros nombres, y el futuro, lleno de nombres cuyos contenidos y funciones ignoramos tanto como necesitamos.

Thiebaut, en consecuencia, nos pone ante uno de los dilemas viscerales de nuestra condición (es decir: la de ser animales históricos y elocuentes): nombrarnos es humanizarnos y subyugarnos; perder los nombres es liberarse y deshumanizarse. No podemos hacer las dos cosas a la vez, pero tampoco dejar de hacerlas. Entre ambos extremos, la dialéctica de la modernidad nos incita a pensar en movimiento, intentando que la palabra, fantasía de fijeza, se mueva tanto como el resto de la realidad.

Quizás haya un tipo de textualidad privilegiada para abordar este drama: la escritura autobiográfica, a la cual Thiebaut dedica una reflexión protagónica. La sugerencia de este libro acuciante y provocador, es acaso, la siguiente: digamos siempre Yo, que es la mejor manera de decir Mundo.

Aproximaciones a la historia del marxismo español (1869-1939)

Pedro Ribas

Endymion, Madrid, 1990, 319 páginas

Ribas se ha especializado en la historia intelectual de la izquierda española, como lo acredita su anterior *La introducción del marxismo en España* (De La Torre, Madrid, 1981). En esta entrega examina los fundamentos y variantes del pensamiento marxista en España, a partir de la Gloriosa y el sexenio revolucionario y hasta el final de la guerra civil.

El examen documental y las bibliografías demuestran lo exahustivo de su empeño, así como el dominio sobre la materia. Sus conclusiones son bastante perfiladas: el marxismo hispánico es épigónico y de escasa originalidad, aparte de que muestra las mismas matizaciones del resto del marxismo europeo. En sus comienzos es un movimiento revolucionario que, a partir de 1890, se convierte en reformista y va incorporando a un partido obrero, intelectuales de la burguesía laica y progresista.

Estos incisos vinculan el desarrollo del marxismo español con otras corrientes intelectuales: krausismo, liberalismo, institucionismo, anarquismo, con las cuales converge o disiente. Luego, a partir de la revolución rusa, se diseña el problema de tomar o no a la URSS como referente del movimiento socialista internacional, siendo el experimento paradójico del «socialismo en un solo país».

Quien quiera conocer la historia intelectual y política de España ha de recurrir a este libro de manera imprescindible. Hallará en él una exposición razonada de noticias, que van desde los textos documentales doctrinarios a la producción periodística y libresca, tanto de mar-

xistas como de no marxistas interesados en el tema (Flores de Lemus, Carande, Inchausti, etc).

La mujer medieval
Edición de Ferruccio Bertini
Traducción de Margarita García Galán
Alianza, Madrid, 1991, 226 páginas

Siguiendo la línea, tan de actualidad, afortunadamente, de abordar la historia menuda de nuestros orígenes clásicos y premodernos, Bertini reúne en este volumen unas monografías dedicadas a figuras femeninas destacadas del medievo, que abordan él mismo, Franco Cardini, Claudio Leonardi y María Teresa Fumagalli.

En su introducción, el editor traza la problemática ortodoxa que atañe a la mujer en la Edad Media, con cuestiones tan agudas como si el matrimonio es o no cristiano, si la mujer fue hecha a imagen de Dios o si sólo es su semejanza, si la virginidad es un valor (extramatrimonial, desde luego), si la mujer es buena ayuda o estorbo diabólico para el varón, sin dejar de lado cuestiones que hoy nos parecen imperceptible anécdota: ¿debe gozar el marido con la mujer, ha de verla desnuda alguna vez, es capaz la mujer de temer a Dios o tan sólo al marido o al varón amado?

Para internarnos en tan jugoso laberinto, los estudiosos hacen desfilar a un club de señoras especialmente interesantes: Bandonivia (primera escritora de biografías), la poetisa Rosvita, mujeres de ciencia como Trótula y Eloísa, místicas con dones proféticos incluidos (Hildegarda y Catalina), viajeras (Egeria) y, última pero no menor, Dhuoda, cuya misión fue la de todas y ninguna mujer en especial: ser madre, ligar al sujeto con su padre y con el Padre Eterno, alumbrar la vida para completar la infinita comedia (¿divina?) del universo.

Podemos leer este libro para enterarnos de cómo eran nuestras antepasadas, como una serie de novelas cortas y, por fin, para advertir, una vez más, la colosal colección de fantasías que conforman la historia humana.

Alegorías de la lectura
Paul de Man
Traducción de Enrique Lynch
Lumen, Barcelona, 1990, 343 páginas

Man y su deconstruccionismo nihilista reformula, de última, la vieja categoría de ambigüedad que habían elaborado los semiólogos del sesenta a partir de la literariedad de los formalistas y, cerrando el ciclo, de aquello que los románticos y simbolistas dijeron tantas veces: que el lenguaje artístico quiere ser música o, nietzscheanamente, acompañamiento de la danza.

Esto viene a cuento de que, para leer a nuestro crítico, hay que estar alerta a lo que es agudeza y arte de ingenio, y a lo que es reiteración solapada. Partamos de algo que él mismo dice de todo texto, o sea también de los suyos propios: que la deconstrucción no se añade al texto, sino que ya está constituida en él: «Todo texto afirma y niega simultáneamente la autoridad de su propio modo retórico». En este sentido, lo más avanzado y refinado de la deconstrucción es la poesía.

La «literatura» existe en la lectura, de ahí que la diferencia entre aquélla y la crítica sea engañosa, pues ambas coexisten en su puesta en escena mediante la lectura y no en otra parte. Por lo tanto, no hay autor ni lector «reales», sino como metáforas del texto, metáforas cuyo significado es la negación de su propia metáfora. Cabe preguntar a Man si esto no ocurre en cualquier alocución que haga abstracción del cuerpo, o sea de la copresencia del emisor. A partir del teléfono, sin ir más lejos.

El lenguaje literario tiene un solo elemento inmanente, en último análisis, que es el sonido. Y, paralelamente, carece, de movida, de toda trascendencia. Esta es una de las paradojas de Man y se puede caracterizar de sofisma: no hay inmanencia sin trascendencia, adentro sin afuera. Otra cosa es la inefabilidad irreductible de la poesía, que dice aquello que no puede ser dicho de otra manera, según sugiere Rilke releído por Man.

Después de estas peticiones de principios, nuestro escritor aborda a algunos colegas que le sirven de espejo. Proust, porque muestra cómo la verdad, al desplegarse en el tiempo, nunca coincide consigo misma. La historia de la verdad no es correlativa a la verdad, sino a su fantasía de equilibrio y quietud. Los personajes proustianos, al revés que los de novelas clásicas, son diversos de sus propias propuestas.

Estas disidencias del discurso artístico consigo mismo (entre sonido y referente, entre verdad y formulación de la verdad) permiten que el arte sea irreductible a la lógica (Nietzsche pasado por Man). Si por arte, valga la redundancia, entendemos lo que Mallarmé: la mímica, la danza y la música instrumental. Nietzsche sitúa a la literatura como el tercer mundo, hermético o humano, que media, demiúrgicamente, entre Apolo (la metáfora, el parecer, la pintura y la escultura) y Dionisos (la música, la danza y el significado). Es el lenguaje cuyo significado está fuera de sí mismo y el gesto que intenta verbalizarse. Una dialéctica, si cabe. En cualquier caso, de cuño nihilista, pues, para Nietzsche lo mejor de la vida (no ser, no haber nacido) está fuera de nuestro alcance.

Finalmente, Rousseau permite a Man discurrir sobre el carácter esencialmente político de todo lenguaje, que hace del poder un derivado de un modelo lingüístico ajeno al sujeto y a la naturaleza: la metáfora ciega de la «pasión». Por tanto, el contrato social rusoniano carece de toda trascendencia, es una pura estrategia verbal. Podríamos agregar, leyendo a Man con su clave deconstructiva: lo contrario también es cierto: no hay contrato social fuera del lenguaje ni lenguaje fuera del contrato social. Todo acto de elocución es un acto de sociabilidad, una invocación al otro.

Igualmente, podríamos revertir la propuesta de que no sabemos si un discurso sobre el hombre (ejemplo rusoniano: la desigualdad) es referencial o no. ¿Es qué hay lenguaje sin hombres, u hombres sin lenguaje, como ese buen salvaje que nadie nunca ha conocido?

¿No será que la negación del referente es un recurso retórico al patetismo, una invocación en el vacío, la voz que clama en el desierto de las verdades últimas? Aquí, la elegancia de Man se torna convulsiva, como la belleza de estas décadas surrealistas.

Por fin, si el discurso sólo se constituye en la lectura, entonces no hay discurso sin referentes, que son el código (o su pluralidad) que emplea el lector, y el lector mismo. Es cierto que trascendente como significado último sólo es Dios y, aunque creamos en él, sabemos que es mudo, como toda verdad absoluta. Toda lectura es, desde esta divina y vacante perspectiva, un fracaso. Lo restaña la alegoría, pero no deja de ser un remedio pasajero a un mal irremediable. Salvo que reaparezca Dios en cuerpo y alma, que el Verbo se haga, nuevamente, Carne.

Schönberg. Vida, contexto, obra
H. H. Stuckenschmidt
Traducción de Ana Agud
Alianza, Madrid, 1991, 490 páginas

La vida, los milagros y las obras del fundador del dodecafonismo, ya han sido motivo de una copiosa bibliografía. Abordar, como lo hace nuestro autor, nuevamente el asunto, exige algunos extremos que él se ocupa de llenar. Uno, exponer el estado de la cuestión. Otro, ser riguroso con el análisis musicológico. Un tercero: exhumar, si la hay, documentación de primera mano. Y, por fin, lo más personal de todo, el conocimiento amistoso y profesional que Stuckenschmidt tiene de Schönberg. De tal guisa, una parte de la historia del biografiado es la historia del biógrafo, elemento que añade una incomparable vivacidad o ciertas páginas del libro.

La historia de nuestro músico es, de alguna manera, la historia de una pelea en diversos frentes que se van renovando. Contra el medio conservador pero proclive a la disolución experimentalista de la Viena finisecular. Contra los prejuicios antisemitas del Imperio. Contra los nacionalismos europeos que vieron en la escuela vienesa un enemigo comparable al psicoanálisis o la filosofía hegeliana. Contra los norteamericanos del exilio, poco entusiastas de las exigencias schönbergianas. Contra el mismo inconsciente, tormentoso, fatalista y amigo de supersticiones, del compositor.

Estas constantes son mantenidas, con habilidad de biógrafo, por el autor de este libro. Para ello, se va abriendo paso, lenta y concienzudamente, por una selva intrincadísima de documentos vitales, personales o profesionales, así como de estudios pormenorizados de obras musicales y teóricas. El resultado es «todo lo que usted quiso saber de Schönberg y nunca se atrevió a preguntar», o sea un volumen de consulta indispensable en materia de biografía personal y archivo de la complicada historia musical de nuestro siglo.

Como apéndices, contamos con una bibliografía actualizada, un catálogo de obras de Schönberg y una serie de fotografías borrosas que nos aportan una imagen se-



vera y melancólica, como corresponde a toda revolución, de la revuelta dodecafónica.

Alban Berg. El maestro de la transición ínfima
Theodor W. Adorno
Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte
Alianza, Madrid, 1990, 142 páginas

Adorno es uno de los pensadores importantes de este último medio siglo, por fijar fechas. Ha sido alumno de Alban Berg. Y, por si fuera poco, supo reunir un par de condiciones escasísimas como sintéticas: la de pensar la música y/o la de obtener un saber del análisis musicológico. Una disciplina abierta desde el romanticismo, pero que muy pocos han podido practicar con éxito.

El resultado es esta miscelánea, donde se aborda la memoria anecdótica con parte de la vida de Berg y de la Viena de su tiempo, así como el análisis pormenorizado de sus obras y una consideración global del aporte berguiano a la música del siglo XX, desde el ángulo del atonalismo dodecafónico y del uso solapado aunque estrictísimo de formas clásicas. La suite, el canon, la pasacaglia, etc, aparecen con tanto esplendor formal en el músico austriaco como en lo mejor del barroco.

Cromático hasta la exasperación, Berg lleva al extremo la propuesta del fundador Schönberg: trabajar con lo mínimo. Si la música, al menos desde Bach, ha sido desarrollo, en Berg es consumación y disolución. Todo acaba cuando se reduce a una sola nota y la extenuación elocutiva del sonido sólo admite la atónita repetición minimalista de la cual gozamos y a la cual soportamos en estos días con machacona celebridad.

¿Por qué elige Adorno a Berg y no a sus compañeros de escuela? La respuesta personal, el haber sido su alumno, es ineficaz. Berg fascina a Adorno porque es, como el filósofo dice, el pasado y el futuro, o mejor dicho, el futuro sacrificado al pasado, nunca el éxtasis del presente. Por eso Berg escribe las últimas obras del romanticismo, la ópera *Wozzek* y el concierto para violín, así como la última música de cámara del clasicismo, todo ello reducido a las migajas de lo microscópico. Fue temerario, pero lo fue meditadamente. Por eso construyó una racionalidad de la disolución, que Adorno llevó a la filosofía en su final *Dialéctica negativa*. Berg filosofó poco con la palabra y mucho con la música. Su alumno Adorno, puede hacer, con comparable maestría, lo contrario.

B.M.

Seis galeones para el Rey de España. La defensa imperial a principios del siglo XVII
Carla Rahn Phillips
Alianza Editorial, Madrid, 1991

El libro, de sugestivo título (que en realidad envuelve un trabajo de investigación puntual) trata de la construcción y peripecia de seis galeones llevados a cabo por la Corona en 1625-28; costes, mano de obra, materias primas. Esta documentación erudita está insertada en un estudio de la política naval en España, durante los siglos XVI y XVII. En cuanto a la gran aventura del descubrimiento de América, Carla Rahn Phillips da noticias del apresto de los galeones, estudia la procedencia de las provisiones y los pertrechos, sus vicisitudes, los esfuerzos para conseguirlos, etc. De esta manera, se conoce mejor cuál fue la relación de la burocracia española en la defensa naval del imperio. Rahn Phillips estudia también, la vida de los hombres que componían las flotas imperiales, concluyendo la investigación con la historia de los seis galeones del título: aquellos que viajaron a las Indias entre 1629 y 1640.

Obra, pues, de primerísima investigación que pasará a ser de consulta obligada por los historiadores que quieran ampliar sus conocimientos navales de uno de los períodos más decisivos de la historia de España. Por otro lado, la obra está llena de curiosidades para el lector no especializado, pero con interés por estos temas.

Escritos políticos
Max Weber
Edición de Joaquín Abellán
Alianza Editorial, Madrid, 1991

Max Weber (1864-1920) es, sobre todo, conocido por sus ensayos sobre sociología de la religión, capitalismo

y protestantismo, pero su gran obra no debe ocultar muchísimos otros trabajos sobre aspectos políticos que aún hoy pueden interesarnos. Este volumen, con una inteligente y documentada introducción de su antólogo y traductor, Joaquín Abellán, nos permite conocer el pensamiento de Weber sobre el estado nacional y la política económica, tema de la lección inaugural de la toma de posesión de cátedra, su crítica de la burocracia y de los partidos, su intento de salvar la libertad individual dentro del proceso de burocratización de la sociedad moderna. El último texto que recoge esta obra tiene por tema el socialismo (1918), haciendo algunas observaciones críticas a las nociones evolucionalistas del pensamiento marxista (los ciclos sucesivos de la economía, etc.). Muchas de estas consideraciones son, en estos momentos, de una interesante actualidad; en otras, forman parte de la larga discusión sobre economía privada y economía estatal que tanto ha singularizado a nuestro siglo.

Diccionario de la literatura clásica

M. C. Howatson

Coordinador de la edición española: Antonio Guzmán Guerra

Alianza Editorial, Madrid, 1991

El valor que un diccionario bien hecho puede tener es incalculable. Predominan, bajo un criterio que se pretende científico, diccionarios faltos de imaginación, que se restringen a dar un servicio universitario o académico, suponiendo que estas nociones comprenden el pragmatismo y el aburrimiento. Borges señalaba siempre la edición, creo que de 1902, de la *Encyclopaedia Britannica* porque sus artículos, documentados, estaban escritos por grandes escritores. Este diccionario que Alianza ofrece al público español puede, sin ser lo uno ni lo otro, leerse y consultarse con provecho. Su autora ha tenido antecedentes notables en su idioma, como la *Oxford Companion to Classical Literature*, de Sir Paul Harvey, pero sabe que la perspectiva del lector actual ha cambiado y lo señala: el estudiante o el hombre culto de hoy no tiene los conocimientos filológicos que solía tener al principio de siglo, pero sus conocimientos inmediatos (viajes, guías turísticas, programas televisivos) son mayores. Además, la autora aprovecha las arduas investigaciones que, desde que saliera el diccionario de Harvey han enriquecido la erudición sobre la antigüedad griega y romana. Dos de los aspectos más novedosos son el hacer más hincapié en la filosofía y en las instituciones políticas.

Esta obra abarca desde el 2.200 a. C., fecha de la llegada de los griegos a Grecia y su conclusión es menos nítida porque tanto la cultura helénica como la latina no acaban de concluir sino que se extienden hasta el presente; sin embargo, no todo es helenismo ni latinismo, y los límites rondan los siglos III y V de nuestra era, aunque hay referencias a la Edad Media y el Renacimiento. Tal vez, Ficino tendría que haber sido tratado con más extensión y el criterio de abrir una voz para cada obra (aunque no están todas las importantes) quizá no sea realmente cómodo. Si buscamos a Sófocles, después de la información somera sobre el autor habremos de recurrir a los nombres de sus obras, por orden alfabético para tener una idea de ellas; esto convierte la lectura de Sófocles y su obra en un pequeño laberinto. Otra observación: no es propiamente hablando un diccionario de la literatura clásica, sino tal como reza su título en inglés, un *Oxford Companion to Classical Literature*, una obra de compañía para el estudiante y para el lector no docto en la antigüedad. La obra se cierra con un cuadro cronológico y mapas históricos del mundo que informa este universo cultural.

Autorretrato en espejo convexo

John Ashbery

Trad. de Javier Marías

Colección Visor, Madrid, 1991

John Ashbery nació en Rochester, Nueva York, en 1927 y está considerado uno de los poetas más interesantes de la poesía americana de los últimos lustros, junto con Mark Strand, James Merrill y otros. El poema que con gran maestría ha traducido Javier Marías, *Self-Portrait in a Convex Mirror* fue publicado originalmente en 1975. Fue inmediata y variadamente premiado. Este largo poema se inspira en el cuadro del Parmigianino, Francesco Mazzola del mismo título (1524). No hay que olvidar que el mismo Ashbery fue pintor en su primera juventud y que luego ha ejercido como crítico de pintura. Él mismo dice, citado en el prólogo de Javier Marías: «intento utilizar las palabras de manera abstracta, como un pintor

abstracto utiliza la pintura». Aunque esto no es exacto, nos da una idea de sus inclinaciones poéticas.

El mismo Ashbery ha definido así su hacer literario: «No hay motivos o temas en el sentido corriente de esta palabra, a excepción del muy amplio de una conciencia individual enfrentándose con (o a la que se enfrenta) un mundo de fenómenos exteriores. La obra es muy compleja, pero —espero— clara y concreta transcripción de la impresión dejada por estos fenómenos en esa conciencia. La perspectiva es romántica. Las fuentes originales fueron Auden, Stevens, Perse, Roussel, Hölderlin, algo de poesía popular y épica y mucha poesía americana e inglesa de los años treinta y cuarenta; no estoy seguro de hasta qué punto todo esto resulta hoy evidente. Algunos de mis rasgos característicos son la elipsis, los frecuentes cambios de tono de voz (esto es, la voz del narrador), de punto de vista, para dar una impresión de flujo. Sólo en muy contadas ocasiones utilizo formas métricas». Nada más, del otro lado del espejo, está el lector.

Historia de España (La España musulmana y los inicios de los reinos cristianos (711-1157)

V. A. Álvarez Palenzuela y Luis Suárez Fernández

Editorial Gredos, 1991

Quinto volumen de la historia de España que la editorial Gredos, bajo la coordinación de Ángel Montenegro Duque, está llevando a cabo en un esfuerzo editorial de indudable interés. La historia de España está, podríamos decir sin frivolidad, de moda. Una moda que viene de nuestra postura más crítica respecto a nuestro pasado y a las nuevas perspectivas que la historiografía y las nuevas documentaciones permiten. Por otro lado, los trabajos de hispanistas notables, tales como J. H. Elliot, John Lynch y Roger Collins, por sólo nombrar a algunos, están cambiando sensiblemente las ideas y consideraciones sobre nuestro pasado. Esta obra, de gran sobriedad en su investigación, nos presenta un período amplio: desde la conquista e islamización de la península, la formación de los emiratos, los entresijos de la sociedad andalusí, la estructura de la reconquista cristiana con sus largas vicisitudes de divisiones reinales, etc., hasta las culturas mozárabes y cristianas del siglo XII. Un segundo volumen abarcará, suponemos, desde este siglo al final de la reconquista y el inicio del estado moderno (1492). Es una obra de interés historiográfico, fácil de consultar y, por ello, de gran utilidad tanto para el estudiante de historia como para los más avezados en la misma. De la misma colección ha salido un volumen notoriamente más grueso, a cargo de L. M. Recido, A. González Enciso, T. Egido, M. Barrio y R. Torres, dedicado al siglo dieciocho (Tomo 10 de esta Historia de España): *Los Borbones en el siglo XVIII (1700-1808)*. Quizá habría que señalar alguna ausencia en estos volúmenes notables, la de un índice onomástico que siempre ayuda, en obras de estas características, a la búsqueda de información.

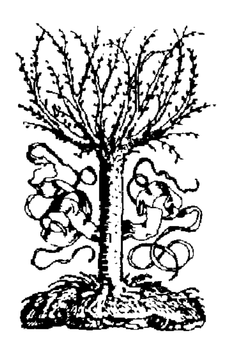
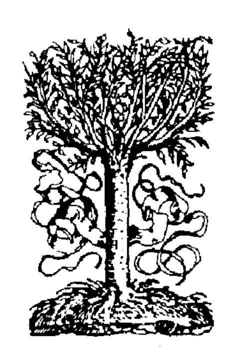
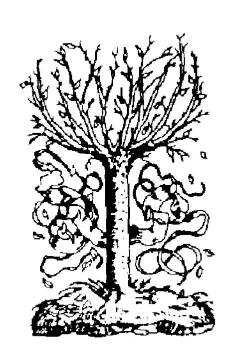
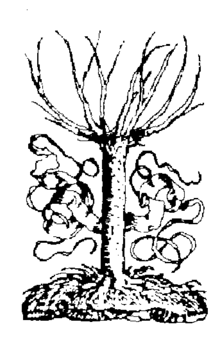
Historia general de la gente poco importante (América y Europa hacia 1790)

José Andrés-Gallego

Editorial Gredos, 1991

No es nuevo el que un historiador se olvide de la mirada histórica más ortodoxa (y panorámica) de los grandes hechos y los momentos claves, para mirar la historia desde claves menos inusuales. En nuestro país podemos recordar los ya clásicos libros de José Deleito Piñuela, y fuera de nuestras fronteras y en otro orden, los de Bajtín. Historia de la sexualidad, de la infancia, de las costumbres religiosas y matrimoniales, historia de la mirada del otro. Al contribuir el historiador Andrés-Gallego con estos pormenores de la cotidianeidad, la historia no se parcializa en anécdotas, nada más lejos de su visión historiográfica, sino que trata de constituirse en una visión globalizadora más amplia de lo que suele entenderse por una historia total. El lector de *Cuadernos* especialmente interesado en la historia de América encontrará aquí información de gran interés; lo mismo puede decirse del estudioso de la historia de España. Por otra parte, esta obra de Andrés-Gallego tiene una doble cualidad: puede leerse, gracias a la soltura de su lenguaje, y también a la información que maneja, con placer y curiosidad por el lector no especializado; no especializado salvo en la lectura.

J.M.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO 1990

Miguel A. Quintanilla: Nota editorial.

Federico Mayor: En el 50º Aniversario del CSIC.

Emilio Muñoz Ruiz: CSIC, una síntesis de tradición y futuro. Media centuria en la balanza de la ciencia española.

Alejandro Nieto: El CSIC durante el período de la consolidación democrática.

Eduardo Primo Yúfera: Transición en el CSIC.

Carlos Sánchez del Río: La investigación científica en España y el CSIC.

Enrique Gutiérrez Ríos: El Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su gestación y su influjo en el desarrollo científico español.

Manuel Lora Tamayo: Recuerdos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en su 50º Aniversario.

FEBRERO 1990

Julio Abramczyk: Mario Bunge: un filósofo que defiende la idea del progreso científico.

Pedro Laín Entralgo: Augusto Pi i Sunyer y la unidad funcional del organismo.

Manuel García Velarde: Una década de divulgación científica en España. La Barraca de la Ciencia.

Francisco Fernández Buey: Notas para el estudio de la difusión de la obra de Antonio Gramsci en España.

Julio R. Villanueva: La Universidad en la encrucijada: la década de los 90.

José Rubio Carracedo: La ética ante el reto de la postmodernidad.

Anna Estany: Goodman, N. y Elgin, C.: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences.*

José L. Luján López: Galton, Francis: *Herencia y eugenesia.*

José Sala Catalá: Sánchez Ron, J. M.: *1907-1987. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas ochenta años después.*

Alberto Elena: López Piñero, J. M., Navarro, V. y Portela, E.: *La revolución científica.*

Enrique Lewy Rodríguez: Palacios Bañuelos, L.: *INSTITUTO-ESCUELA. Historia de una Renovación Educativa.*

MARZO 1990

Pedro Salvador: La labor investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el cuatrienio 1984-87: un ensayo de valoración.

Natividad Carpintero Santamaría: La fisión nuclear y la Unión Soviética. 1949: Georgi Flerov, recuerdos de un científico.

Vicente Ortega: Algo más que ingenieros. Reflexiones sobre la formación en ingeniería.

León Olivé: Qué hace y qué hacer en la Filosofía de la Ciencia.

Manuel Calvo Hernando: Ciencia y periodismo en Europa y América.

Luis Garagalza: Mayr, F. K.: *La mitología occidental.*

Moisés González García: «*TOMMASO: Campanella: Mathematica*».

Sebastián Alvarez Toledo: Reale, G. y Antiseri, D.: *Historia del pensamiento filosófico y científico.*

Eloy Rada: Hooke, Robert: *Micrografía. O algunas descripciones fisiológicas de los cuerpos diminutos realizadas mediante Cristales de aumento con observaciones y disquisiciones sobre ellas.*

S.F.C.: Gamella, Manuel: *Parques tecnológicos e innovación empresarial.*

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura

LETRA INTERNACIONAL

NUMERO 23 (Otoño 1991)

Suscripción anual:
España: 2.000 - Europa: 3.400 - América: 4.500
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30. 28010 Madrid

LA BALSA DE LA MEDUSA

Revista Trimestral
Número 18, 1991

Diseño, **La balsa de la Medusa**

Portada, Francisco Goya, *Esto es peor* (Detalle)



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto	5	8
USA, África	Un año	65	100
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	5	9

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



500 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Ángel Cilveti
Fray Luis de León y San Juan de la Cruz

Paul Claudel
La muralla interior de Tokio

Blas Matamoro
Oscar Wilde y James Joyce

Fernando Castro Flores
La visión poética de Rilke

Emil Volek
Cartas inéditas de la Avellaneda

Estuardo Núñez
Bicentenario del «Mercurio» peruano

Anterior Inicio